



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Mickiewicz jako erudyta : (w okresie wileńsko-koweńskim i rosyjskim)

Author: Magdalena Bąk

Citation style: Bąk Magdalena. (2004). Mickiewicz jako erudyta : (w okresie wileńsko-koweńskim i rosyjskim). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Magdalena Bąk

Mickiewicz jako erudyta

(w okresie wileńsko-kowieńskim i rosyjskim)



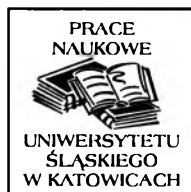
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2004

Mickiewicz jako erudyta

(w okresie wileńsko-kowieńskim i rosyjskim)



NR 2276

Magdalena Bąk

Mickiewicz jako erudyta
(w okresie wileńsko-kowieńskim i rosyjskim)

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2004

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej

Jerzy Laszek

Recenzent

Józef Bachórz

Erudycja definiowana jest jako rozległa wiedza z danej dziedziny, gruntowna znajomość wybranych zagadnień, mądrość „książkowa” przyswojona dzięki lekturze. Erudyta zaś bez wahania nazwiemy człowieka, który tą rozległą wiedzą dysponuje. Użycie tego określenia wobec jednego z najwybitniejszych poetów polskich, wykładowcy Uniwersytetu w Lozannie i Collège de France w Paryżu, nie może dziwić. Już samo prześledzenie programu studiów, które ukończył Mickiewicz, zagadnień egzaminacyjnych (świetnie sobie z nimi poradził) czy wreszcie korespondencji zawierającej spis książek, które czytywał, daje wystarczające przesłanki, aby nazwać go erudyta. Dotychczasowe prace biografów Mickiewicza, zwracających uwagę na jego wykształcenie, a także badacze literatury, którzy – interpretując poszczególne utwory poety – rzadko jedynie mogą się powstrzymać od wskazania aluzji czy nawiązań do innych tekstów literackich autorstwa zarówno rodzimych, jak i obcych twórców, wydają się w tej kwestii rozstrzygające.

Praca niniejsza przyjmuje to założenie, a celem jej nie będzie jedynie dostarczenie kolejnych argumentów na poparcie tytułowej tezy. Nie zamierzam również oceniać stopnia rozległości Mickiewiczowskiej erudycji. Choć można to robić,

przyjmując różne punkty odniesienia prowadzące do odmiennych wniosków, nie sędzę jednak, aby uzyskana w ten sposób wiedza w istotnym stopniu przyczyniła się do zrozumienia twórczości poety i pełniejszego odczytania poszczególnych jego dzieł. Celem rozprawy jest ustalenie charakteru erudycji Mickiewicza i wskazanie najistotniejszych cech typowych dla jego sposobu czytania. Analizując związki pomiędzy wybranymi utworami poety a tekstami autorów obcych, zamierzam odtworzyć sam proces lektury, gromadzenia wiedzy i jej zastosowania w praktyce¹.

Zakres pracy został ograniczony do utworów z okresu wileńsko-kowieńskiego i rosyjskiego. Pierwszy zasługuje na szczególną uwagę jako moment, w którym zaczyna się kształtować i utrwaląć charakterystyczny dla Mickiewicza sposób zdobywania wiedzy i korzystania z niej. Analiza utworów pochodzących z drugiego okresu twórczości poety pozwala sformułować sąd, iż dostrzeżone w młodzieńczych praktykach Mickiewicza tendencje nie były przypadkowe i efemeryczne, ale stały się trwałymi wyznacznikami sposobu lektury i charakteru jego erudycji. Wniosków takich może dostarczyć jedynie analiza wczesnych utworów – choć młodzieńczy wiek rzadko charakteryzuje się erudycją, która potrzebuje zazwyczaj czasu, aby w pełni rozkwitnąć, jest on jednak równocześnie okresem wzmożonej ciekawości świata, szczególnej otwartości umysłu i kształtowania się cech, które pozostaną niezmienne przez resztę życia. Dla uchwycenia tych cech zdecydowałam się pisać o książkach, które Mickiewicz czytał, za-

¹ Biorąc pod uwagę powyższe zastrzeżenie, można byłoby się pokusić o doprecyzowanie tytułu niniejszej książki, który mógłby brzmieć: *Czytając z Mickiewiczem*. Taka zmiana miałaby wszelako dwa istotne mankamenty. Pierwszym jest oczywista (granicząca z plagiatem) zbieżność z tytułem znanej pracy Juliana Przybosa *Czytając Mickiewicza*. Drugim – poważniejszym – fakt, że jakkolwiek inny tytuł zacierałby bardzo istotną dla moich rozważań myśl o poezji Mickiewicza wynikającej ściśle z jego literackich kompetencji, będącej efektem pracy nad językiem poetyckim, znajomości gramatyki języków obcych i historii literatury.

miast o tych, które przeczytał, mówić o problemach, które rozwiązywał, zamiast wyliczać te, z którymi już się uporał. Przyszłą próbę zrozumienia Mickiewicza-profesora europejskich uniwersytetów należy bowiem rozpocząć od zrozumienia Mickiewicza-ucznia, który na uniwersytecie w Wilnie, w szkole kowieńskiej czy w salonach moskiewskich – wszędzie z jednakową intensywnością stał się erudyta.

* *

*

Książka jest skróconą i zmodyfikowaną wersją rozprawy doktorskiej napisanej pod kierunkiem Pana Profesora Marka Piechoty, któremu pragnę podziękować za opiekę naukową i ogromną życzliwość. Dziękuję również Recenzentom: Panu Profesorowi Andrzejowi Fabianowskiemu i Panu Profesorowi Aleksandrowi Nawareckiemu za cenne uwagi, które umożliwiły mi poprawę pracy. Panu Profesorowi Józefowi Bachórzowi wdzięczna jestem za życzliwą lekturę i spostrzeżenia wykorzystane w pracy nad ostatecznym kształtem tej książki.

Zanim mały Adaś Mickiewicz przekroczył progi Szkoły Powiatowej Nowogródzkiej księży dominikanów pobierał – z różnym skutkiem – nauki w domu. Wiadomo nam o dwóch korepetytorach, z których tylko jeden, Jankowski, zdołał nawiązać nie porozumienia ze swoim małym uczniem, a nawet zaszczyć mu zamiłowanie do czytania, ów wielki dar, który stał się dla niego w przyszłości kluczem do wiedzy. Etap domowy w edukacji chłopca nie trwał jednak długo. W 1807 roku Adam został uczniem pierwszej klasy szkoły powiatowej w Nowogrodku. Najważniejszymi przedmiotami były tam literatura, wymowa i poezja. Uczniowie zapoznawali się z polską i łacińską gramatyką, ćwiczyli się także w trudnej sztuce przekładu i komponowali – zgodnie z klasycznymi prawidłami – łacińskie wiersze. W programie nauczania znalazły się też matematyka, fizyka, historia, prawo i moralność, historia naturalna, a także języki obce – rosyjski, niemiecki i francuski. Z zachowanych źródeł wynika, że Mickiewicz był pilnym uczniem, a wysiłki jego nagradzano dobrymi stopniami¹. Je-

¹ O pomyślnym debiucie szkolnym, jakim było zaliczenie Mickiewicza do oddziału minorów, a także kolejnych sukcesach w postaci awansów na audytora i naczelnika klasy, pisze Zbigniew Sudolski (por. Z. Sudolski: *Adam Mickiewicz. Opowieść biograficzna*. Warszawa 1995, s. 21–22).

dynie zdrowie przyszłego wieszczą oceniano jako słabe, co nie pozostało bez wpływu na przebieg nauki szkolnej². Możemy się oczywiście zastanawiać nad poziomem nauczania w tej prowincjonalnej przecież szkole, ale zachowane źródła uspokajają, że edukacja przyszłego wieszczą narodowego od początku stała na odpowiednim poziomie. W sprawozdaniu Adama Chreptowicza wizytującego szkołę nowogródzką „przewijają się liczne pochwały podkreślające wysoki, odbiegający od innych szkół, poziom nauczania [...] Kształcono tu nowocześnie, korzystano z najnowszych podręczników, respektowano zalecenia programowe”³. Szczególnie w dziedzinie literatury greckiej i rzymskiej, a także znajomości języka łacińskiego Mickiewicz wykształcił się znacznie, a wyruszając na studia do Wilna zdecydowany był poświęcić się dalszemu zgłębianiu tych dziedzin wiedzy.

Po pomyślnym zdaniu egzaminów rozpoczął studia na Uniwersytecie Wileńskim jako jeden z niewielu stypendystów. Choć od samego początku zdecydowany był poświęcić się pracom historyczno-filologicznym, jak wszyscy studenci pierwszego roku zmuszony był uczęszczać również na wykłady z matematyki, fizyki i chemii. Z przedmiotów tych – zgodnie z za-

² Częste choroby stały się prawdopodobnie powodem, dla którego zatrzymano Adama na kolejny rok w klasie piątej i prawdopodobnie trzeciej (M. Dernałowicz, K. Kostenicz, Z. Makowiecka: *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Lata 1798–1824*. Warszawa 1957, s. 58; Z. Sudolski: *Adam Mickiewicz...*, s. 25).

³ I. Kadulską: *W nowogródzkiej szkole. Rok 1811*. W: *Adam Mickiewicz i kultura światowa*. Red. S. Makowski, E. Szymanis. Warszawa 1999, s. 26. Powołuję się tutaj na opinię I. Kadulskiej, gdyż powstała ona na podstawie analizy programów nauczania i sprawozdań wizytatorów, wydaje się więc obiektywną oceną poziomu szkoły na tle innych ówczesnych placówek tego typu. Rozpowszechnione przekonanie o niskim poziomie nowogródzkiej szkoły, utrwalone we wspomnieniach rodziny i przyjaciół Mickiewicza (por. Z. Sudolski: *Adam Mickiewicz...*, s. 22; M. Dernałowicz, K. Kostenicz, Z. Makowiecka: *Kronika...*, s. 48), ze względu na subiektywny charakter i emocjonalne zabarwienie tych „świadectw”, nie jest wystarczającym argumentem, aby przekreślić ustalenia badaczki.

rządzeniem Jana Śniadeckiego – musiał także zdać egzaminy. Następujące przedmioty humanistyczne figurowały w planie zajęć roku pierwszego: kurs literatury romańskiej, język starogrecki, estetyka, teoria poezji i retoryka. Począwszy od roku drugiego, Mickiewicz mógł się już poświęcić całkowicie przedmiotom, które szczególnie go zainteresowały. Studiował literaturę grecką i rzymską, mitologię starożytną z elementami archeologii, historię, język i literaturę rosyjską i francuską oraz języki niemiecki i angielski. Program kolejnego – trzeciego już – roku studiów wyglądał dość podobnie. Mickiewicz uczęszczał na zajęcia z literatury greckiej, rzymskiej, starożytności, literatury powszechnej, języka i literatury francuskiej, retoryki i teorii poezji, a także języka angielskiego. Studenci mogli również uczęszczać na kurs historii (prowadzony przez Joachima Lelewela) i literatury angielskiej. Czwarty, ostatni rok studiów był poświęcony dalszym badaniom literatury antycznej, wzbogacony o zajęcia z historii nauki greckiej i kultury antycznego Rzymu. Mickiewicz uczęszczał też w dalszym ciągu na wykłady Leona Borowskiego poświęcone retoryce i teorii poezji, a także na literaturę rosyjską, język francuski, angielski, niemiecki i logikę. Zwieńczeniem studiów były zdane egzaminy końcowe – głównie z zakresu wiedzy o literaturze i świecie antycznym. Wyznaczono też temat rozprawy magisterskiej: *O użytku i wielkim znaczeniu krytyki*⁴. Temat ten odzwierciedlał zainteresowania Mickiewicza rozbudzone w czasie studiów i rozwijane w ramach prac Towarzystwa Filomatów. W czasie zebrań tego – mówiąc współczesnym językiem – koła naukowego czytano i dyskutowano nie tylko opublikowane utwory literackie, ale też własne próby poetyckie członków stowarzyszenia. Zarówno w jednym, jak i drugim

⁴ O edukacji Mickiewicza w Nowogródku i w Wilnie, o zakresie jego studiów, osiąganych wynikach, profesorach, którzy go uczyli, i lekturach, które wywarły na niego wpływ, wyczerpująco piszą: J. Kleiner: *Mickiewicz*. T. 1. Lublin 1948; T. Sinko: *Mickiewicz i antyk*. Wrocław 1957; A. Piroczkina: *Litewskie lata Mickiewicza*. Przeł. B.M. Białostocka. Warszawa 1998; M. Dernałowicz, K. Kostenicz, Z. Makowiecka: *Kronika...*

przypadku Mickiewiczowi przypadała zazwyczaj rola krytyka oceniającego prezentowane prace⁵.

Już sama przynależność do organizacji młodzieżowej, której głównym celem było samokształcenie i samodoskonalenie – traktowane niezwykle poważnie i podporządkowane licznym regułom – dowodzi autentycznej potrzeby zdobywania wiedzy. Podstawowym sposobem zaś służącym temu celowi było czytanie. Zaszczepiona Mickiewiczowi w młodości (nie tylko przez zdolnego korepetytora, ale przede wszystkim przez atmosferę domu rodzinnego⁶) pasja w tych sprzyjających warunkach szczególnie wyraźnie dawała o sobie znać. Dla wykształconych w oświeceniowych szkołach filomatów także sztuka pisania wierszy była przedmiotem wiedzy, którą (przynajmniej w pewnym stopniu) można było osiąść przez gruntowne studia, czyli uważną lekturę. Jedną ze specyficznych odmian tej lektury, łączącą wiedzę teoretyczną z praktycznym jej wykorzystaniem, była dla filomatów działalność przekładowa. Wydaje się, że Mickiewicz był jednym z tych członków stowarzyszenia, którzy o korzyściach płynących z przekładania obcych poetów byli przekonani najmocniej. W jego korespondencji z przyjaciółmi, prowadzonej już po opuszczeniu uniwersytetu, ta sprawa

⁵ Prawie wszystkie zachowane recenzje Mickiewicza mają klasycyzujący charakter. Wyliczają błędy, wskazują odstępstwa od reguł i mają służyć poprawie oryginalnego tekstu. „Waloryzacja pozytywna bądź negatywna omawianej przez Mickiewicza pracy zależy od stopnia zgodności z poetyką wówczas, gdy dany gatunek jest w poetyce wymieniony i opisany” (M. Strzyżewski: *Twórczość krytycznoliteracka Mickiewicza na tle przemian polskiej krytyki literackiej do roku 1830*. W: *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*. Red. J. Kolbuszewski. Wrocław 1993). Stopniowo jednak poeta „przestaje bezkrytycznie ufać klasycystycznym kodifikatorom, dostrzega też ograniczoną poznawczą i ahistoryczność klasycystycznych poetyk normatywnych” (ibidem, s. 69).

⁶ Ojciec kazał Adamowi utrzymywać w porządku bibliotekę. Jak pisze T. Sinko: „Ta właśnie biblioteka dostarczała materiału do wspomnianych lektur wieczorowych, prowadzonych przez Adama, i ona uczyniła go na całe życie »pochlaniaczem książek« i uniwersalnie wykształconym poetą” (T. Sinko: *Mickiewicz i antyk...*, s. 27).

zajmuje bardzo ważne miejsce, powraca często w formie przestrogi i zachęty zdradzającej ogromną wagę, jaką przywiązywał do tej działalności. Była ona zresztą obecna w jego życiu od czasów nowogródzkiej szkoły. Przełożył wtedy bajkę La Fontaine'a, a także napisał rymowaną parafrazę powieści Floriana *Numa Pompiliusz* według spolszczenia prozą pióra Staszica⁷. Prawdziwe znaczenie prac przekładowych i reguły, według których należy postępować, poznał Mickiewicz dopiero podczas studiów uniwersyteckich (pod kierunkiem Borowskiego). Wtedy też podjął się tłumaczenia *Dziwicy z Orleanu*, *Wychowania księcia* i *Gertrudy* Voltaire'a. Chociaż te młodzieńcze próby są może dalekie od doskonałości, zdradzają jednak rys charakterystyczny dla całej twórczości przekładowej Mickiewicza. Są zapisem specyficznego podejścia młodego poety do tekstu oryginału. Podejścia, które nie zasadza się na niewolniczej wierności względem utworu tłumaczonego, ale na próbie znalezienia dla niego jak najlepszego ekwiwalentu w innych słowach, a nawet metaforach⁸. Jest w tych tekstach wyraźnie zauważalna próba wtopienia oryginału w realia bliższe tłumaczowi i gronu jego odbiorców. Z tych tendencji

⁷ Z. Szmydłowa: *Mickiewicz jako tłumacz z literatur zachodnioeuropejskich*. Warszawa 1955, s. 5–6.

⁸ O powadze, z jaką Mickiewicz traktował przekład, oraz o swoistej odpowiedzialności tłumacza nie tylko za tworzoną przez niego wersję językową, ale także za tekst oryginalny, pisze Leszek Libera (por. L. Libera: „*Don Carlos*” w tłumaczeniu Mickiewicza. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” XXXI/1996, Warszawa 1997). Możliwość usunięcia niedoskonałości tekstu oryginalnego w przekładzie omawia Mickiewicz w *Objaśnieniach do poematu opisowego „Zofijówka”*: „Trembecki w opowiadaniu, które tu kładzie w usta Metzela, naśladował łacińskiego poetę [Owidiusza – M.B.]. Nie tylko zaś pięknnością, doborem i mocą wyrażen wzorowi swojemu dorównał, ale nadto wszystkie części obrazu lepiej ułożył i dokładniej wykończył” (A. Mickiewicz: *Objaśnienia do poematu opisowego „Zofijówka”*. W: A. Mickiewicz: *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe. T. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*. Oprac. Z. Dokołno. Warszawa 1997, s. 144. Wszystkie cytaty z krytycznych rozpraw Mickiewicza pochodzą z tego wydania. Numer tomu i strony podaję w nawiasach).

rozwinęła się tak wyraźna w późniejszym okresie twórczości Mickiewicza umiejętność dostosowywania materii oryginalnego tekstu nie tylko do potrzeb języka ojczystego, na który przekład jest dokonywany, ale także metaforyki i ukrytych znaczeń własnego języka poetyckiego.

Już jako bardzo młody człowiek Mickiewicz miał świadomość tego, jak wielką wiedzę na temat danego utworu daje próba, nawet nie do końca udana, jego przetłumaczenia; pozwala ona bowiem wnikać w najsubtelniejsze niuanse języka oryginału i delektować się grą znaczeń (Mickiewicz był wielkim zwolennikiem czytania tekstów w oryginale, co wydaje się oczywiste, zważywszy na ilość języków, którymi się posługiwał). Tę wiedzę daje już samo zrozumienie tekstu obcojęzycznego. Przełożenie go na język własny wzbogaca dodatkowo wiedzę o języku ojczystym sięgającą daleko poza to, co ma do zaoferowania gramatyka czy lektura dzieł narodowych. Pozwala uświadomić sobie zarówno wyjątkowe możliwości, jak i ograniczenia rodzimej mowy, zmusza do naginania jej w taki sposób, w jaki nie zrobiłaby tego nigdy myśl w niej samej zrodzona. Ożywiany tą niezwykłą potrzebą uczenia się rzeczy nowych, potrzebą, której nie da się zaspokoić, można ją co najwyżej zagłuszyć, Mickiewicz nie tylko przekładał teksty obcojęzyczne (początkowo głównie francuskie), nie tylko poddawał je osądowi przyjaciół, pragnąc doskonalić się w tej trudnej sztuce, ale też powoli docierał do zdefiniowania (na użytek własny i kolegów) istoty dobrego przekładu. W liście do Jana Czeczota czytamy:

Chcesz, żeby tłumacz zbliżał się jak mogąc, w wyrazach nawet, do wzoru; jest to fałszem. Często wyrażenie w wzorze poetyckie, tłumaczone co do słowa, staje się po polsku prozaiczne, albo łacinikom dziwnie nowe, w polszczyźnie będzie pospolite. – Dobrze mówi Delil: „Tłumacz pożycza piękności; powinien je oddać w tejże ilości, choć różną zupełnie monetą”. [14, s. 57]⁹

⁹ A. Mickiewicz: *Dzieła*. Wydanie Rocznikowe. T. 14: *Listy*. Oprac. M. Der-nałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska. Warszawa 1998. Wszystkie cy-

Słowa te, choć pisane w roku 1819, zdradzają dojrzałość Mickiewiczowskiej refleksji nad istotą tłumaczenia i powinnościami tłumacza. Ekwiwalenty poszczególnych wyrazów, których spis podsuwają słowniki, są często bezużyteczne. Chodzi bowiem przede wszystkim o sposób, w jaki słowo funkcjonuje w danym systemie językowym, o sposób, w jaki jest odbierane, i o skojarzenia, jakie wywołuje. Tego typu refleksje, dotyczące samej natury języka i procesu powstawania znaczeń z punktu widzenia wpływu na pracę tłumacza, pojawiły się w rozważaniach Mickiewicza bardzo wcześnie.

Próby przekładowe podejmowane podczas studiów w Wilnie, a także w czasie pobytu Mickiewicza w Kownie musiały odegrać rolę decydującą w procesie kształtowania się swoistej teorii przekładu, której poeta niejednokrotnie później dawał wyraz. Jej „wykład” znajdziemy w recenzji *O polskich przekładach z Dimitrijewa i Puszkina*, opublikowanej w piśmie „Moskowskij Tielegraf” w roku 1827. W tekście tym poeta zauważył, że przekład wymaga „wielkiej w pisaniu łatwości tudzież głębokiej znajomości języka konwersacji ze wszystkimi jego odcieniami; jedno i drugie długą tylko wprawą nabyć się może” [5, s. 160]. Dbałość o to, by język był odbierany w sposób jak najbardziej zbliżony do tego, w jaki jest odbierany tekst oryginału przez czytelników z własnego kręgu językowego, dyktowała także kolejną zasadę: zastępowanie obcych zwrotów przysłówiowych, wyrażeń idiomatycznych – rodzimymi. O tym, jak wielką wagę przywiązywał Mickiewicz do tłumaczeń, może też świadczyć fakt, że już w „okresie filomackim” pojawiła się pewna charakterystyczna tendencja, której pozostał wierny bardzo długo. Polega ona mianowicie na tłumaczeniu tekstów poruszających podobną problematykę co planowane przez poetę dzieło własne¹⁰. Przekład jest swoistą próbą wzbogacającą warsztat piszącego, podsuwającą (bądź przeciwnie – eliminu-

taty z korespondencji Mickiewicza pochodzą z tego wydania. Numer tomu i strony podaje w nawiasach.

¹⁰ Z. S z m y d t o w a: *Mickiewicz jako tłumacz...*, s. 121.

jąca) artystyczne rozwiązania. Sztuka tłumaczenia była więc dla Mickiewicza sztuką zdobywania wiedzy na temat języka (obcego i własnego), struktury dzieła i poetyckich „chwytów”.

Okres studiów w Wilnie (możliwość uczestnictwa w rozlicznych zajęciach i wykładach) w naturalny sposób sprzyjał zdobywaniu i pogłębianiu wiedzy. Również działalność filomacka, wspólne lektury, próby przekładów – działały bardzo ożywczo. Zapał Mickiewicza nie wygasł jednak w chwili zdania końcowych egzaminów. Nawet wyjazd do Kowna, które po czteroletnim pobycie w Wilnie musiało mu się wydać raczej prowincjonalne i ograniczające możliwości rozwoju, nie zniechęcił młodego nauczyciela. Przynajmniej nie na tyle, aby zmusić go do rezygnacji z dalszego zdobywania wiedzy. Choć dotkliwie odczuł rozłąkę z przyjaciółmi, choć doskwierać mu musiały trudności ze zdobyciem książek, których potrzebował, Mickiewicz nie rezygnował ze swoich planów. Chciał się uczyć, marzył o podróżach, o studiach zagranicznych. A tymczasem czytał. Słał do Wilna listy z prośbami o książki, pisał notatki ponaglające, a z powrotem szły zamawiane przez niego dzieła, na przemian z prośbami o zwrot tych dawniej pożyczonych. Właśnie w tym okresie jego dawna pasja – czytanie – stała się najpewniejszą drogą zdobywania wiedzy, do której ów ciągle jeszcze bardzo młody człowiek się garnał.

Ślady lektur znajdziemy w korespondencji Mickiewicza. Jego listy przepełnione są wzmiankami o książkach – tych, które czyta, tych, o które prosi, tych, których potrzebuje w swojej pracy dydaktycznej. W korespondencji z jednego tylko 1820 roku, bezpośrednio po opuszczeniu Wilna, znajdujemy liczne wzmianki o książkach z różnych dziedzin¹¹. Obok literatury pięknej (Horacy, Wergiliusz, Cyceon, Byron, Schiller, Goethe, Klopstock, Krüdener, Węgierski, Sterne) pojawiają się w jego zapiskach wzmianki o dziełach filozoficznych (*Próby Mon-*

¹¹ Wymieniam wybrane dzieła dla pokazania rozległości zainteresowań poety (pełniejszy zestaw nazwisk por. M. Dernałowicz, K. Kostenicz, Z. Makowiecka: *Kronika...*, s. 205–266).

taigne'a, *O pocieszeniu, O wielkoduszności Seneki*¹², *De l'esprit* Helvétiusa, *Populäre Anthropologie* Pölitza), w tym także z dziedziny estetyki (*Essai sur le goût* Gerarda, *Resultate der philosophierenden Vernunft, über die Natur des Vergnügens, der Schönheit, des Erhabenen* Drevesa, *Handbuch der Aesthetik* Eberharda). Interesowała go poetyka i gramatyka (poszukiwał *Dokładnej nauki języka i stylu polskiego* Szumskiego, studiował *Grammaire allemande de poche* i *Nouvelle grammaire allemande* Schade'go), a także prace z zakresu filologii (dzieła Friedricha Asta, Fülleborna). Wertował encyklopedie (Fülleborna *Encyklopaedia philologica*, poszukiwał Sulzera *Allgemeine Theorie der schönen Künste*). Na użytek szkolny zamówił dzieła historyczne (Eutropiusa, Justinusa, Sawickiego). Ten nawyk czytania zdaje się utrzymywać, gdyż korespondencja Mickiewicza z lat późniejszych jest tak samo bogata we wzmianki o książkach. W dalszym też ciągu, nawet po uwolnieniu z obowiązku szkolnego, poeta interesował się różnymi dziedzinami wiedzy. Choć przyznać trzeba, że wśród jego lektur zdecydowaną przewagę zdobywały literatura piękna i historia¹³. W literaturze zaś interesowało go praktycznie wszystko. Studiował klasyków, zachwycał się poezją niemiecką i angielską. Wkrótce zaczął sięgać po pozycje tak różne, jak przekład nowych pieśni greckich, antologia poezji arabskiej czy poczytne romanse Victora d'Arlincourta.

Marta Piwińska o romantycznej, nieustannej potrzebie lektury pisze: „Żeby się unieszczęśliwić, odspołecznic, wykoleić, wzbudzić w sobie wstrętą pogardę dla poczciwości prowincji, wyhodować różne ambicje, nabić głowę niedorzecznościami, zatęsknić do innego świata, innego życia, przyszły romantyk powinien był na przełomie dzieciństwa i młodości [...] nie-

¹² O tych trzech dziełach – rzekomo przysłanych mu przez Jeżowskiego na pociechę – Mickiewicz mówi „nie czytałem”. Być może jest to tylko swoista ironiczna gra – nie przeczytawszy (bodaj wrywkowo), nie zestawiałby zapewne tych stoickich dzieł ze swoją postawą.

¹³ Wnioski na podstawie korespondencji z lat 1821–1826.

przytomnie czytać. Był to powszechnie używany sposób dla wszechstronnej demoralizacji”¹⁴. Tej mocy książki świadomy był zapewne Mickiewicz, skoro pozwolił swoim bohaterom tak właśnie czytać. W jego własnym życiu książki odegrały jednak zupełnie inną rolę. Były przewodniczkami po świecie nauki, kluczem do zdobycia wiedzy – nie tylko te z zakresu filozofii, gramatyki, poetyki czy historii. Także dzieła literatury pięknej należało nie tylko przeżyć, ale i zrozumieć. W listach pojawia się portret zachwyconego czytelnika, nie mogącego zapomnieć o książce, którą dawno już zamknął, albo noszącego przy sobie stale tomik ukochanego poety. Spotykamy ów autoportret tuż obok fragmentów komentujących, recenzujących czy wyjaśniających czytane teksty. Nawet od utworów ukochanego Schillera czy Byrona Mickiewicz oczekiwał czegoś więcej niż samo wzruszenie. Próbował przeniknąć ich strukturę, zrozumieć sposób, w jaki zostały napisane. Środkiem do tego celu jest często „wypróbowana” wcześniej metoda przekładu. Zdobyta zaś tą drogą wiedza znajdowała swe zastosowanie w poetyckiej praktyce. Znalezione w dziełach światowych mistrzów środki wzbogacały warsztat Mickiewicza. W poszukiwaniach nie ograniczał się on zresztą do dzieł wybitnych. Obok arcydzieł na jego liście lektur znajdują się też pozycje mniej udane pod względem artystycznym (na przykład wspomniane wcześniej romanse Victora d’Arlincourta, którego „koncepta” sam poeta nazywa „nieznośnymi”). Uważny czytelnik także z błędów potrafi wyprowadzić istotną naukę, będzie się bowiem starał znaleźć przyczynę, która do powstania błędu doprowadziła, założenie, które przyczyniło się do klęski. Takie odkrycie pozwoli mu skorygować swój własny poetycki system. Ów sposób zdobywania literackiej wiedzy nabiera szczególnego znaczenia w romantyzmie, kiedy nie można już kierować swojej energii poznawczej jedynie na znalezienie odpowiedniego wzoru do naśladowania. Romantycy bowiem, jak pi-

¹⁴ M. Piwińska: *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*. Warszawa 1981, s. 68.

sała Piwińska: „Ponosili pełne ryzyko. Nie znali jeszcze reguł tej innej, życiowej gry, której przed nimi nikt nie opisał. Nie znali także reguł opisu, ponosili ryzyko grafomaństwa. *René* jest przecież niemal grafomaństwem, pretensjonalną dętością o niczym w porównaniu z dziełem Woltera. Schodzili na złe drogi bez drogowskazów i żadnych gwarancji. Łamali stary styl”¹⁵. Próbując stworzyć całkiem nowy sposób opisu, nowy styl myślenia o języku i literaturze, Mickiewicz realizował niejako zasadę postępu naukowego¹⁶. Nie odrzucał starych mistrzów, gromadził wiedzę na temat ich osiągnięć, badał alternatywne względem nich przejawy pisania (nawet w nieudanej formie) – analizował, tłumaczył i układał w swój własny system.

Z uwag zawartych w listach Mickiewicza, a także z artykułów o charakterze krytycznym czy historycznoliterackim (napisanych przed rokiem 1829) wynika, że najbardziej interesującym go wtedy problemem była teoria języka i poezji. Wiązało się to nierozzerwalnie z faktem, że w tym samym okresie Mickiewicz zaczął samodzielną twórczość poetycką, kształtował, a później utrwalał swój indywidualny styl. Nie mogło się to oczywiście odbywać wyłącznie na drodze eksperymentów dyktowanych własnym (dobrym) smakiem czy fantazją twórczą, a było wynikiem połączenia talentu i natchnienia z rzetelną wiedzą na temat literatury, wybitnych osiągnięć zarówno poprzedników, jak i współczesnych autorów. Zwłaszcza że cel stawiany sobie przez młodego poetę był bardzo ambitny. Zależało mu nie tylko na wypracowaniu własnego odrębnego stylu, pozwalającego mówić o zjawiskach, na które dotąd w literaturze nie było miejsca, ale też na stworzeniu oryginalnego polskiego języka poetyckiego, takiego, jaki spośród wszystkich narodów stworzyć umieli jedynie Grecy. Z myślą tą spotkał się Mickiewicz na zajęciach Leona Borowskiego – musiała ona patronować twórczości początkującego poety i mobili-

¹⁵ Ibidem, s. 55.

¹⁶ Por. pojęcie postępu naukowego u T. Kuhna: *Dwa bieguny: tradycja i nowatorstwo w badaniach naukowych*. Warszawa 1985.

zować go do tym skrupulatniejszych studiów. Nie bez znaczenia była tu też jego językowa edukacja. Opuszczając uniwersytet, władał on przecież łaciną, rosyjskim, francuskim, znał angielski i niemiecki, podstawy greki¹⁷. Nie wszystkie z tych języków były mu znane w stopniu jednakowym, ale to stanowiło dla niego tylko zachętę do dalszej pracy. Nauce języków poświęcał czas również podczas przymusowego pobytu w Kownie. Jego działania na tym polu przebiegały niejako dwutorowo. Z jednej bowiem strony czytywał podręczniki gramatyczne, poznając strukturę danego języka. O pracy tej pisał w liście do Czeczota i Zana: „Siedzę tu nad niemczyzną i męczę srodze Szadego, bawię się też lepiej jak zimą, bo zimą był tylko czas przeszły dokonany i przyszły niedokonany; obadwa smutne, teraz jest także czas teraźniejszy” [14, s. 113]. Nawet tak odtwórcze zajęcie stało się inspiracją dla całkiem zgrabnych „gramatycznych porównań”. Ciekawszy sposób opanowywania języków obcych polegał na sięganiu po oryginalne teksty i „ciśnięciu się przez nie z dykcjonarzem” dla poznania specyficznego sposobu myślenia wpisanego w ów język, charakterystycznej gry znaczeń, która wywiązywała się pomiędzy poszczególnymi słowami. Pracę taką utrudniał dodatkowo fakt, że Mickiewicz korzystał często ze słowników i opracowań obcojęzycznych, przeznaczonych na przykład dla odbiorcy francuskiego. W ten sposób w owej grze znaczeń uczestniczyły trzy, a nie – jak to zazwyczaj bywa – dwa języki. Taka sytuacja musiała rodzić refleksje na temat samego procesu powstawania znaczeń i niemożności jego uchwycenia w mniej lub bardziej jednoznaczny system ekwiwalentów wyliczonych w słownikach.

Korespondencja Mickiewicza jest najwspanialszym chyba zapisem jego pasji poznawczej, która obejmowała nie tylko nauki humanistyczne. W liście do Józefa Jeżowskiego pisał:

¹⁷ Rozszerzenie literackich zainteresowań Mickiewicza spowodowało w późniejszym czasie naukę języka arabskiego, pod koniec życia – tureckiego.

Chciałbym tylko, aby i zwierzątka, i motyle, i ptaki litewskie zbierano dla utworzenia gabinetu historii naturalnej litewskiej. Każdy niechby dołączył przy ofiarowanym egzemplarzu jego opisanie, co o nim słyszał, co czytał i co sam spostrzegł – gdyż wielu zwłaszcza owadów nie znamy, o innych fałszywie wiemy. Ja zacząłem już kolekcję. Złowiłem żywego węża i chowam u siebie. Nikt tu nie wie, czy ten wąż kąsa, czy nie!! Złowiłem też rzadkiego motyla nocnego ett. [14, s. 108]

Skrupulatność Mickiewicza w opisywaniu eksponatów, podobnie jak gorliwość w ich „zdobywaniu” z pewnością zasługują na uwagę¹⁸. Listy pisane przez poetę są jednak nie tylko wyrazem tej nieuciszanej ciekawości świata. Są też dowodem na to, jak łatwo nowo zdobyta wiedza była przez tego „permanentnego ucznia” przyswajana i przetwarzana na użytek własnych przemyśleń, przygotowywanych utworów, dyskusji z przyjaciółmi. Cytaty z przeczytanych tekstów pojawiają się jako uzupełnienie snutych w listach refleksji albo odbicie nastroju ich autora. Jest tak, kiedy notkę do Jeżowskiego kończy Mickiewicz tym niby konkretnym wyznaniem: „Dziś czwartek; dzień piękny! idę zaraz na przechadzkę”, a zaraz potem dodaje cytat z wiersza Krasińskiego *Do myśli*: „Myśli słodka i spokojna! gdy ja z tobą, a ty ze mną!” [14, s. 144] – odmieniając całkowicie kronikarski charakter tego zapisu. Podobnie jest też, kiedy smutnym myślom próbuje położyć kres i cytuje (zresztą niedokładnie) myśl Szymonowica: „Ale wždy pieśni moje mnie nie opuszczajcie!” [14, s. 164]. Urywki, które można przytoczyć z pamięci, przydają się szczególnie wtedy, gdy należy wyjaśnić adresatowi swoje stanowisko, przekonać go do

¹⁸ Zainteresowania zoologiczne Mickiewicza nie podlegają dyskusji, trudniej natomiast odpowiedzieć na pytanie, jak wielka była w istocie wiedza poety w tej dziedzinie. „Słabą bowiem mamy orientację w zakresie wiedzy przyrodniczej poety, zwłaszcza tej książkowej, warunkującej poprawne posługiwanie się odpowiednim słownictwem” (Z. Stefanowska: *Świat owadzi w czwartej części Dziadów*. W: Z. Stefanowska: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*. Warszawa 1976, s. 43–44).

czegoś, z danym problemem zaznajomić. Do Odyńca pisał więc Mickiewicz tak:

Darujcie mi ten ton dyktatorski pozwalam łąć siebie nawzajem,
tylko poprawiamy się wraz, żebyśmy się nie stali pośmiewiskiem
nieprzyjaciół. – *Wieszcz z Miodoboru*, zdaje mi się, że powinien
rymy pożegnać; jego wiersz:

Lub szczęśliwy miłością, albo sławą wielki,

.....Wanda

.....Rolanda.

może służyć za wzór najpustszej i najnieznośniejszej deklamacji.
[14, s. 427]

Fragment ten wydaje mi się szczególnie ciekawy. Nie tylko dlatego, że autor, myśląc słowa i sensy, potrafi jednak w swej dość swobodnej parafrazie oddać „fałszywy dźwięk” wiersza Zaborowskiego. Dochodzi tu także do głosu owa nieustająca potrzeba kształcenia – siebie i innych. Ów „ton dyktatorski” w listach Mickiewicza do rzadkości nie należy. Ten niestrudzony uczeń przy każdej nadarzającej się okazji przemienia się w życzliwego i cierpliwego nauczyciela, który pragnie każdą kwestię wyjaśnić tak dogłębnie, jak to tylko możliwe. Uwagi Czeczota na temat przyjaźni wywołują reakcję w postaci całkiem sporego wykładu, odwołującego się do przykładów z historii starożytnej i literatury, a kończącego się oryginalną koncepcją poety: „Zdaje się, że trzeba by było osobną stworzyć płeć dla przyjaciół, jak jest dla miłości, a wtenczas można by znaleźć trzech ludzi: kochanka, kochankę i przyjaciela, ale coraz płci innej” [14, s. 56]. I chociaż wśród przyjaciół cieszył się szacunkiem i poważaniem, protestował przeciwko przyznawaniu mu szczególnego miejsca ze względu na wyjątkową erudycję. Czeczotowi, który z myślą taką w jednym z listów się zdradził, Mickiewicz odpowiedział następująco:

Nie postrzegam zaś w sobie ani talentów nadzwyczajnych, ani wyższych nad twoje. – Piszę, jak czuję. – Chodziłem lat 4 na uniwersytet, a ty rok niecały, ale czyż to są masz większe przy-

m i o t y? [tak pisał w swym liście Czeczot – M.B.] Nie pisz nigdy tak do mnie, to jest, nie myśl nigdy tak o mnie – nie nazywaj mnie lekarzem, a siebie chorym, bo gdybyś znał zupełnie serce moje (co niepodobna, bo ja sam niezupełnie), znalazłbyś tam wielkie plamy i może pokazałbym się więcej od ciebie chorym. W czym zdaję się błędzić, ostrzegaj, a ja ciebie będę ostrzegał i obadwaj z tego korzystajmy. [14, s. 82]

Z fragmentu tego wynika, że erudycji swojej (choć jej się nie wyrzekał) nie uważał jednak Mickiewicz za największą zaletę. Pod piórem człowieka nieustrudzonego zdobywającego wiedzę, wiecznie stęsknionego za dobrze zaopatrzoną biblioteką, wyznanie takie zastanawia. Spróbujmy wyjaśnić tę pozorną niekonsekwencję.

Cytowany powyżej list do Czeczota nie jest jedynym przykładem na to, że erudycja nie była przez Mickiewicza oceniana pozytywnie. W rozprawie *O poezji romantycznej* po fragmencie opowiadającym o schyłku poezji greckiej czytamy:

Poeci rozstawali się z ludem, nic już w polityce nie znaczącym i gardzonym, i przenosili się na dwory samowładców, gdzie składali pochlebstwa lub też słabo, niesmacznie, więcej uczenie niż poetycko, naśladowali dawniejsze wzory klasyczne [...] Tym sposobem poezja, która była niegdyś potrzebą narodową, przeszła w zabawę erudy-tów lub próżniaków. [5, s. 113]

We fragmencie tym autor czyni erudytę przeciwieństwem prawdziwego poety, czyli takiego, który kieruje się przede wszystkim wyobraźnią, dla niej dopiero poszukując wyrazu w języku i regułach pisania. Erudyta, opanowawszy system norm i zaleceń pisarskich, nie potrafi ich jednak ożywić, ponieważ nie ma niczego, co mógłby poprzez nie wyrazić. Nie tworzy zatem poezji, ale „uczzone” (zgodne z zasadami) rymowanki¹⁹.

¹⁹ W ten sposób poezja traci swojego pierwszego i najważniejszego adresata – naród. Na twórczość niezrozumiałą i obcą, a przez to bezużyteczną dla narodu, nie mógł się zgodzić współtwórca Towarzystwa Filomatów pręsiąknęty jejgo szczytnymi ideałami.

Erudycja jako sztuka opanowania reguł i ślepego ich naśladowania nie spotykała się z akceptacją Mickiewicza. Podobnie myślał on chyba o erudycji, pisząc odpowiedź na list Czeczota. Poznanie zasad i gromadzenie faktów to czynności nader wartościowe, pod jednym wszelako warunkiem, że nie będą one celem samym w sobie. Będą natomiast środkiem do celu, pomogą zrozumieć jakiś fragment rzeczywistości lub lepiej wyrazić siebie. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że erudycja ma niejako dwa wymiary – statyczny i dynamiczny. Ten pierwszy raczej ogranicza, zamykając w ciasnych ramach liczb, faktów, ilości przeczytanych stron. Drugi jest nieustannym poznawaniem, dochodzeniem do prawdy. List do Czeczota kończy się zachętą do wymiany myśli, uwag, napomnień. Tylko w dialogu, w nieustannym konfrontowaniu poglądów zdobywa się kolejny stopień wtajemniczenia.

Ten dynamiczny model erudycji ma swoje szczególne zastosowanie, jeśli chodzi o literaturę. Na tym polu nie jest bowiem najważniejsze formułowanie definicji i zapamiętywanie zasad. Cała zdobyta wiedza jest warta tyle, ile przynosi praktycznych korzyści. Studiowanie historii, filozofii, estetyki, poetyki, gramatyki, folkloru pozwala zgromadzić wiedzę, dzięki której łatwiej i pełniej będzie można zrozumieć kolejne czytane dzieła, z drugiej zaś strony wzbogaca warsztat poetycki. Jest oczywiste, że ten model erudycji najpełniej realizuje się właśnie poprzez lekturę. Od lektury więc zaczynał Mickiewicz prace nad swymi dziełami. W bibliotece w Szczorsach, zaczytany w dziejach Litwy, przygotowywał się do *Grażyny*²⁰. Planując napisanie *Dziadów*, nie tylko gromadził wiadomości na temat przebiegu i znaczenia tego obrzędu na Litwie i Białorusi, ale też poszukiwał jego odpowiedników w innych kulturach. „Nie mogła tu poecie wystarczyć tylko obserwacja. Musiał o wielu faktach z dalekiego świata dowiedzieć się z lek-

²⁰ O erudycyjnym charakterze przypisów do *Grażyny* por. K. Górski: *Uwagi o Grażynie*. W: K. Górski: *Mickiewicz. Artyzm i język*. Warszawa 1977, s. 46–48.

tury, przeprowadzić studia, których rozmiaru [...] nie można do dziś jeszcze w pełni ogarnąć” – zauważa Maria Wantowska²¹, mając przede wszystkim na uwadze wzmianki Mickiewicza o analogicznym do święta Dziadów obrzędzie obchodzonym na terenie Ameryki Północnej. Badania antropologów potwierdziły prawdziwość tej informacji, niewyjaśniony pozostał natomiast fakt, w jaki sposób dotarł do niej polski poeta. Ta erudycyjna przedmowa nie jest jednak popisem wiedzy autora dramatu. Jest ona niezbędnym wprowadzeniem w problematykę utworu, wskazówką interpretacyjną i sugestią autora – zadaną czytelnikom, a niezbędną dla zrozumienia modelu świata wykreowanego w dramacie. Podobnie jak (poprowadzone z takim rozmachem) studia Mickiewicza były warunkiem koniecznym dla przeniknięcia samej istoty święta Dziadów i osnucia wokół niego swojej opowieści. Wprawdzie przedmowa ta „stała się jednocześnie komentarzem etnograficznym, a nawet historycznym do zanikającego obrzędu”²², to jednak najważniejszy cel, któremu miała służyć, był nie czysto poznawczy, ale artystyczny.

Wydarzenia historyczne (śledztwo w sprawie filomatów, uwięzienie i zesłanie) sprawiły, iż Mickiewicz nie przygotował poprawionej wersji rozprawy magisterskiej, do czego zobowiązywała go uchwała rady wydziału z dnia 3 stycznia 1821 roku. Także plany dotyczące zagranicznych studiów musiały ulec zawieszeniu. Wprawdzie opuścił Mickiewicz strony ojczyste (i to na zawsze), nie przybywał on wszakże do Rosji w charakterze studenta, ale jako wygnaniec. A jednak pobyt w Moskwie i Petersburgu odegrał istotną rolę w procesie edukacji Mickiewicza i kształtowania się jego indywidualnego stylu; z tego punktu widzenia trudno ten czas nazwać straconym. Ów przymusowy pobyt okazał się owocny – nie tylko dlatego,

²¹ M. Wantowska: *Dziady kowieńsko-wileńskie*. W: *Ludowość u Mickiewicza*. Red. J. Krzyżanowski i R. Wojciechowski. Warszawa 1958, s. 241.

²² Ibidem, s. 250.

że pozwolił poecie spotkać znakomitych literatów rosyjskich (w tym rzędzie Puszkina), ale umożliwił mu zetknięcie się ze środowiskiem, które pod względem artystycznego wyrobienia i wrażliwości na nowe prądy znacznie przewyższało nie tylko Kowno, ale i Warszawę czy nawet Wilno²³. Świadczyć o tym może rozprawa *O krytykach i recenzentach warszawskich*, pomyślana jako wstęp do petersburskiego wydania *Poezji* z 1829 roku. Zdecydowanie negatywny obraz krytyków polskich wynikał tutaj prawdopodobnie nie tylko z rozczarowania recenzjami, z którymi spotkały się *Sonety* (Moskwa 1826)²⁴, ale także z porównania owego „literackiego” środowiska w Polsce i Rosji. Oceniając sądy krytyków z perspektywy petersburskiej, poeta piętnował niedostatki wiedzy i dumę, która każe recenzentom wierzyć w trafność i nieomyłność własnych opinii. Z oburzeniem wytykał Mickiewicz przede wszystkim braki w odcytaniu. Nieznajomość dzieł Goethego, Byrona, Moore’a sprawiała, że wyrazy arabskie pojawiające się w *Sonetach krymskich* były dla krytyków niezrozumiałe. Lekceważenie Szekspira i Calderona to rezultat podobnej ignorancji. Braki w wykształceniu (groźne także w przypadku samych poetów i pisarzy) u krytyków i recenzentów są jednak niewybaczalne – wypaczają bowiem ich sądy, czyniąc je bezwartościowymi. „Gdyby krytycy raczyli kiedykolwiek zajrzeć w dawne niemieckie i nowsze angielskie recenzje, przekonaliby się, że wszyscy od nich przywożeni poeci ulegali tymże samym zarzutom” [5, s. 185] – pisał Mickiewicz, podkreślając niebezpieczeństwa wynikające z nieznajomości nowych tendencji w literaturze i przemian, które w niej zachodzą. Grono krytyków warszawskich zostało przedstawione jako grupa ludzi ślepych na bogactwo literatury powszechnej, skupionych jedynie na wła-

²³ Por. S. Fiszman: *Mickiewicz w Rosji. Z archiwów, muzeów, bibliotek Moskwy i Leningradu*. Warszawa 1949, s. 10–17, 36–39, 53–54.

²⁴ C. Zgorzelski: *W 150 rocznicę pierwodruku „Sonetów”*. W: *„Sonety” Adama Mickiewicza. Podobizna pierwodruku w 150 rocznicę 1826–1976*. Oprac. C. Zgorzelski. Wrocław 1976, s. 18–19.

nych – nieprawdziwych z konieczności, bo opartych na nader skąpym materiale literackim i teoretycznym – sądach.

Zdanie księdza Golańskiego przytacza Franciszek Dmochowski, Franciszka Dmochowskiego przytacza Ludwik Osiński, wszystkich przytacza Stanisław Potocki, a wszyscy przytaczają Stanisława Potockiego. Zdania te koncentrują się na chwilę w *Historii literatury* Bentkowskiego, skąd w różnych przytaczaniach kanałem dzienników, przedmów i mów pochwalnych do swoich źródeł wracają. Utrzymuje się tym sposobem w Warszawie w ciągłym obiegu pewna liczba zdań nie mających gdzie indziej żadnej wartości [...]. [5, s. 196]

Oto obraz tej fałszywie rozumianej erudycji, która opiera się na ślepym powtarzaniu cudzych sądów i niezasłużonym szacunku dla (każdego!) słowa drukowanego zamiast na uważnej lekturze i samodzielnej ocenie. Wezwanie, które kierował Mickiewicz do teoretyków warszawskich, jest proste: trzeba się uczyć. A fundamentem owej nauki (jak to wyraźnie wynika z całego tekstu) ma być lektura.

Poeta bez obszernej, wielostronnej nauki, jeśli nie utworzy arcydzieł pierwszej wielkości, stanowiących w literaturze epokę, może przecież w szczególnych pomniejszych rodzajach szczęśliwie sił doświadczać; jeśli nie pozyska europejskiej sławy, może w kraju swoim, w prowincji swojej czytelników i wielbicieli znaleźć. Inaczej rzecz się ma z teoretykami: ci z powołania uczeni być muszą [5, s. 188]

– napisał Mickiewicz w cytowanej rozprawie. A chociaż w interesującym mnie w tej pracy okresie autor tych słów był jednak częściej poetą niż teoretykiem, to jednak nie ulega wątpliwości, że nie działał on na marginesach wielkiej literatury, a sława jego – choć do przymiotnika „europejska” można mieć pewne zastrzeżenia²⁵ – nie była zakrojona na skromną i ogra-

²⁵ Wynikające jednak nie z charakteru czy wartości jego poezji (mam nadzieję, że w tej kwestii praca moja przyniesie dodatkowe argumenty przemawiające za europejskością tej najbardziej polskiej poezji), co z jej dostępności

niczona miarę. Skoro tak, to jego własne słowa każą przypuszczać, że poeta, chcąc uniknąć zaślepienia i ograniczenia warszawskich pyszałków, sam wybrał drogę erudycji i lektury.

O ulubionych książkach Mickiewicza i ich wpływie na poezję największego polskiego romantyka napisano wiele. Wszystkie studia na temat twórczości Mickiewicza podkreślają jego znajomość zarówno literatury antycznej, świetną orientację w poetykach klasycystycznych, jak i uwielbienie dla dzieł nowszych: Goethego, Schillera, Byrona²⁶. Omówienia te koncentrują się jednak głównie na wskazaniu bezpośrednich zależności pomiędzy dziełem oryginalnym a zidentyfikowanym

i rozpowszechnienia poza granicami Polski (por. np. W. Falkenhahn: *Zagadnienia przekładu dzieł Adama Mickiewicza na język niemiecki*. PAN, materiały sesji naukowej poświęconej twórczości Mickiewicza. Warszawa 1956).

²⁶ Piszą o tym: W. Borowy: *O poezji Mickiewicza*. Lublin 1958; Z. Ciechanowska: *Mickiewicz a Goethe*. „Pamiętnik Literacki” 1924–1925; poświęcona Mickiewiczowi część książki M. Kalinowskiej: *Grecja w oczach romantyków. Studia nad obrazem Grecji w literaturze romantycznej*. Toruń 1993; Z. Kępiński: *Mickiewicz hermetyczny*. Warszawa 1980; J. Kleiner: *Mickiewicz*. T. 1 i 2. Lublin 1948; J. Kleiner: *W kręgu Mickiewicza i Goethego*. Warszawa 1938; W. Krajewska: *Polskie przekłady powieści poetyckich Byrona w okresie romantyzmu*. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 1; S. Land: *Mickiewiczowska legenda o Byronie*. Poznań 1935; Z. Matkowski: „Don Kichot” a „Dziady” wileńsko-kowieńskie i Rousseau – Mickiewicz („Dziady” wileńskie a „Emil”). W: Z. Matkowski: *Studia literackie*. Kraków 1923; L. Podhorski - Okołów: *Realia Mickiewiczowskie*. Warszawa 1957; T. Sinko: *Mickiewicz i antyk...*; S. Skwarczyńska: *Mickiewiczowskie powinowactwa z wyboru*. Warszawa 1957; Z. Szmydtowa: *Rousseau – Mickiewicz i inne studia*. Warszawa 1961; Z. Szmydtowa: *Mickiewicz tłumacz z literatur zachodnioeuropejskich*. Warszawa 1955; M. Szykowski: *Schiller w Polsce*. Kraków 1915; J. Ujejski: *Byronizm i skotyzm w „Konradzie Wallenrodzie”*. Kraków 1923; K. Wojciechowski: *Werter w Polsce*. Kraków 1926; M. Żmigrodzka: „Ballady i romanse” wobec tradycji niemcewiczowskiej. „Pamiętnik Literacki” 1956, z. specjalny: *W setną rocznicę zgonu Adama Mickiewicza*. Już po złożeniu niniejszej pracy do druku ukazała się książka Marty Piwińskiej: *Wolny myśliwy: osiem prób czytania Mickiewicza*. Gdańsk 2003. Przedstawiony w niej sposób podejścia do Mickiewiczowskich lektur i ich wykorzystania we własnej praktyce pisarskiej wydaje się najbliższy prezentowanemu przeze mnie.

źródłem. Pomagają zrozumieć pochodzenie niektórych wątków czy postaci, komentują fragmenty cudzego autorstwa, które w przekładzie Mickiewicza weszły w skład jego własnych utworów. Dotychczasowa tradycja badawcza udowodniła ważność tych zabiegów dla właściwego odczytania poszczególnych utworów poety. Wprowadzenie do własnego dzieła postaci, motywu lub fragmentu wiersza obcego pochodzenia jest w większości przypadków wyrazem zachwytu dla oryginału. Podziw i szacunek dla dokonań poprzednika skłaniają autora do przejęcia szczególnie podziwianego (sprawdzonego niejako) elementu, nie w celu naśladownictwa, ale twórczego przekształcenia i wtopienia w nową całość. Wszystkie te zabiegi – niezwykle istotne dla interpretacji dzieła – pozostają jednak w kręgu, który na potrzeby tej pracy chciałabym określić mianem inspiracji. Postać, wątek, myśl wyrażona w przeczytanim tekście mogą zachęcać do pożyczenia danego elementu i włączenia go we własne dzieło. Nie jest to wszakże jedyna możliwość. Uważna lektura wybranego utworu literackiego, wniknięcie w jego strukturę może zaowocować odkryciem techniki, która doprowadziła do powstania dzieła w tym podziwianym przez czytelnika-poetę kształcie. Odsłonięcie tajemnic warsztatu poetyckiego i próba zastosowania zdobytego w ten sposób doświadczenia nie jest już kwestią zachwytu, ale przedmiotem konkretnej wiedzy. Miejsce inspiracji zajmuje zatem erudycja i związana z nią niewyczerpana skłonność do roztrząsania, odsłaniania, wyjaśniania i praktykowania wszystkiego, co nowe i interesujące. Ten drugi rodzaj wpływu jest oczywiście trudniejszy do wychwycenia, wymaga bowiem niejako powtórzenia taktyki poety – wniknięcia w strukturę dzieła, którego wpływu szukamy, a także w strukturę dzieła, które owemu wpływowi ulega. Zabieg taki wydaje się jednak cenny, ponieważ pozwala odtworzyć charakter lektury Mickiewicza, wskazać zagadnienia szczególnie go interesujące, których wyjaśnienia szukał w czytanych książkach, pozwala wreszcie uchwycić fenomen owej dynamicznie pojmowanej erudycji.

W tym szaleństwie jest metoda (o inspiracji intertekstualnej)

Powstaje jednak pytanie o to, w jaki sposób tego dokonać? Jaką strategię lektury należy przyjąć, aby ze złożonej struktury dzieła literackiego wyłuskać te elementy, które – choć wydają się wyłączną własnością swego twórcy – powstały jednak na drodze skomplikowanego procesu erudycyjnego? Danuta Danek, pisząc o niezwykle istotnych psychologicznie obserwacjach zawartych w III części *Dziadów*, stwierdza: „Dostrzec to można pełniej dopiero z perspektywy dwudziestowiecznych odkryć dotyczących zawilości duszy człowieka, odkryć dokonanych w dziedzinach naukowych”¹. Analogiczną myśl dałoby się sformułować w związku z kwestią lektur Mickiewicza i wpływu tego procesu na jego twórczość. Tym razem jednak to nie współczesna psychologia, ale nauka o literaturze posłużyć ma jako narzędzie, za pomocą którego uda się odtworzyć sam proces czytania i wydobywania motywów, a później przetwarzania ich i nadawania im odpowiedniej funkcji już w procesie tworzenia. Koncepcją, która pozwoli sfor-

¹ D. Danek: „*Dziady*”. *Kilka tez interpretacyjnych*. W: „*Dziady*” Adama Mickiewicza: poemat, adaptacje, tradycje. Red. B. Dopart. Kraków 1999, s. 48.

mułować podstawowe założenia i podsunie metodę pracy z tekstami, jest intertekstualność. Nazwana i zdefiniowana przez Julię Kristevą jest jednak przedmiotem refleksji wielu badaczy, rozważających jej założenia na gruncie różnych teorii. Naczelna zasada intertekstualności podkreśla specyficzną właściwość tekstu polegającą na jego „mozaikowości, cytowości, możliwości wchłonięcia i przekształcenia innego tekstu”². Zagadnienie współistnienia i wzajemnych relacji między tekstami jest na tyle szerokie, że doczekało się wielu odmiennych definicji (precyzujących je na różne sposoby)³.

Pojęciem intertekstualności nie można posługiwać się w sposób ogólny. Jeśli ma spełnić swoją funkcję, dostarczając narzędzi i sposobów pracy z tekstem, musi zostać sprecyzowane na gruncie konkretnej teorii. W niniejszej pracy zdecydowałam się wykorzystać koncepcję intertekstualności, która wywodzi

² J. Kristeva: *Bachtin. Dialog – język – literatura*. Przekł. W. Grajewski. Warszawa 1983, s. 396.

³ Problem ten wywodzi się z prac M. Bachtina (do których nawiązywała Kristeva, opisując zjawisko) dotyczących dialogiczności, która zakłada nastawienie na cudze słowo, swoistą pamięć gatunkową, otwarcie na tradycję, zapośredniczenie relacji pomiędzy światem a dziełem jedynie przez tekst (por. M. Bachtin: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przekł. N. Modzelewska. Warszawa 1971). M. Riffater kładzie natomiast nacisk na wyodrębnienie elementu pośredniczącego w międzytekstowej relacji, interpretanta, umożliwiającego odczytanie tekstu. W tej funkcji wystąpić mogą klisze kulturowe (M. Riffater: *Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretative Discourse*. „Critical Inquiry” 1984, vol. 11). J. Culler obejmuje pojęciem intertekstualności wszystkie presupozycje niesione przez tekst (por. J. Culler: *Presupozycje i intertekstualność*. Przekł. K. Rosner. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3). Specyficzną wersją intertekstualności jest też koncepcja H. Blooma, którą można nazwać teorią „odczytania świadomie zniekształconego” (por. H. Bloom: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przekł. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002). Na gruncie polskim teorią tą zajmowali się przede wszystkim: M. Głowiński: *O intertekstualności*. W: *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*. Red. H. Markiewicz, J. Sławiński. Kraków 1992; S. Balbus: *Między stylami*. Kraków 1993; R. Nycz: *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*. W: R. Nycz: *Tekstowy świat*. Warszawa 1995.

się z myśli dekonstrukcyjnej, ponieważ stwarza ona możliwość przeczytania tekstów Mickiewicza z nieco odmiennej perspektywy, niż czyniono to dotychczas. Wydaje się ona szczególnie interesująca także z tego względu, iż wymusza odczytanie najmniejszych fragmentów tekstu (pojedynczych słów, zdań czy metafor), które przy zastosowaniu innej metody lektury mogą zostać niezauważone, choć mają istotną wartość dla zrozumienia i zinterpretowania danego dzieła. Główne założenie dotyczące mozaikowości, cytatowości i migotliwości znaczeniowej tekstu jest przyjmowane bez poważniejszych zastrzeżeń przez zwolenników tego sposobu myślenia o literaturze, a próba przełożenia problemów intertekstualności na terminy dekonstrukcji przynosi interesujące ich rozwinięcie i uzasadnienie.

Ślady myślenia intertekstualnego odnajdziemy zarówno w dekonstrukcyjnej teorii, jak i praktyce. I nie chodzi tu jedynie o możliwość operowania cytatem (świadomym lub nie). Powtarzalność, możliwość rozpoznania w tekście jedynie czegoś, co zostało już wcześniej przeczytane, dialektyka podobieństwa (*tego samego*) i różnicy (*innego*) – zyskuje na gruncie dekonstrukcji nowe znaczenia. Spróbujmy przyjrzeć się im dokładniej.

Jednym z najczęściej cytowanych zdań, które przywykło się już traktować jak hasło wywoławcze dekonstrukcji, jest twierdzenie Jacquesa Derridy: „*Il n'y a pas de hors-texte*”. Zdanie to – jeśli tłumaczyć je zgodnie z sugestią Ryszarda Nycza: Istnieje tylko kontekst⁴ – konstruuje przestrzeń, w której poruszać się będą dekonstrukcyjnie nastawieni czytelnicy⁵. Tą przestrzenią jest literatura, rozumiana jako otwarty zbiór tekstów, pomiędzy którymi roz-grywa się (albo, mówiąc językiem Derridy,

⁴ R. N y c z: *Dekonstrukcjonizm w teorii literatury*. W: R. N y c z: *Tekstowy świat*. Warszawa 1995, s. 42–43.

⁵ W przypadku dekonstrukcji lepiej chyba mówić o czytelnikach niż o badaczach, a to oczywiście z tej przyczyny, że sam Jacques Derrida protestuje przeciwko nazywaniu dekonstrukcji teorią, metodą – czy jeszcze gorzej – szkołą. Jest to raczej pewien sposób myślenia o tekstach.

zdarza) lektura. Żaden znak ani pojęcie nie istnieje tu oddzielnie, a jedynie w odniesieniu do innych znaków i pojęć w tym otwartym systemie, którego ilość elementów może być skończona tylko tymczasowo.

W stronę Derridy

Odsyłanie jednego tekstu do innego nie ogranicza się do mniej lub bardziej wyraźnych aluzji i cytatów, które są przejawem intertekstualności „wtórnej”, czyli takiej, która może wzbogacać tekst, nie będąc jednocześnie niezbędnym warunkiem jego zaistnienia. Derrida traktuje bowiem intertekstualność nie jako pewną możliwość, którą literatura jest w stanie zrealizować i uaktywnić, ale jako warunek podstawowy czytania i pisania tekstu. Definicją wszelkiej lektury jest bowiem gra, której założenie wyjściowe stanowi zerwanie ze znaczeniem rozumianym jako obecność, a więc skończonym i stabilnym. Język zaczyna się jawić jako system śladów, które odsyłają jedynie do siebie nawzajem, nie zaś do jakiegokolwiek fragmentu rzeczywistości istniejącej poza nimi. Słowa w tekście kreują odniesienie, nie dając bezpośredniego dostępu do rzeczy. Nie dochodzi tu do zerwania z teorią reprezentacji, a jedynie do jej reinterpretacji. Zasada reprezentacji nie zakłada bowiem obecności, ale właśnie pustkę. Gdyby przedmiot był rzeczywiście obecny, nie zaistniałaby potrzeba tworzenia jego obrazu. Kopia, naśladownictwo zajmuje miejsce tego, co nieobecne, nie wypełnia więc pustki, a jedynie ją maskuje. To nie nieobecny przedmiot rozstrzyga o znaczeniu, ale obecne ślady. W ten sposób zaczyna się gra, która towarzyszy odczytaniu każdego zdania. Narusza ona bezpośredniość odniesień i pozbawia pewności co do znaczenia, ale jest nieunikniona. Przeczytać tekst znaczy więc tyle, co prześledzić odniesienia, które wskazuje, umieścić go w systemie (w kontekście).

Wynika to oczywiście ze swoistej koncepcji znaku, która różni się w istotny sposób od teorii de Saussure'a. Dla dekonstrukcjonistów znak nie jest już bowiem zrostem znaczonego i znaczącego, nie ma też mowy o niezależnym od języka, bezpośrednio dostępnym dla myśli, *signifié*. Dlatego Derrida pisze:

[...] nie istnieje transcendentale *signifié*, wszelkie *signifié* znajduje się także w pozycji *signifiant* [...]. W rzeczywistości nigdy nie mieliśmy i nigdy nie będziemy mieć do czynienia z jakimś przeniesieniem z języka na inny lub wewnątrz tego samego języka, czystych *signifiés*, które instrument – lub „wehikuł” – tzn. *signifiant* pozostawiłoby w stanie dziewiczym i nie napoczętym⁶.

Wyraz nie jest więc przezroczystym neutralnym środowiskiem, w którym sens się odciska. Jest elementem twórczym i właśnie dzięki niemu – w wyniku procesu przesunięcia i różnicy – rodzi się znaczenie. A jest to możliwe jedynie dzięki grze kolejnych *signifiants* w tekście. Prowadzi to do nowej definicji znaku w ogóle: „każdy znak jest znaczącym, którego znaczone jest innym znaczącym, a nigdy rzeczą samą [...]”⁷. Istotą znaku, według Derridy, jest więc nieobecność i niepełność: część znaku jest bowiem nieobecna (nie mamy już dłużej do czynienia z *signifié*), a ta część znaku, która jest obecna (czyli *signifiant*) nie jest tym, o co chodzi, a jedynie śladem, który odsyła nie tyle do nieobecnego *signifié*, co do innych znaków⁸. W procesie lektury w tekście pojawiają się więc znaczenia, z których żadne nie jest uprzywilejowane.

Konsekwencją takiego myślenia jest przekonanie, że nigdy nie mamy do czynienia z jednym tekstem. Proces powstawania znaczeń zostaje bowiem naprawdę uruchomiony dopiero podczas kolejnych lektur. Gdy czytamy po raz pierwszy, czytamy właściwie siebie i to, co nauczono nas odkrywać, nie-

⁶ J. Derrida: *Pozycje*. Tłum. A. Dziadek. Bytom 1997, s. 21–22.

⁷ V. Descombes: *Różnica*. W: *Derridiana*. Przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski. Kraków 1994, s. 70.

⁸ J. Derrida: *Of Grammatology*. Baltimore and London 1977, s. 46–50.

koniecznie zaś to, co oferuje sam tekst. Dopiero kolejne odczytanie – takie, które kawałkuje tekst, wydobywa fragmenty wcześniej pomijane, uznaje za najważniejsze to, co pozornie marginalne – pozwala ujawnić różnicę. Nie jest to różnica zewnętrzna – określająca, w jaki sposób tekst różni się od innych tekstów. Jest to raczej różnica wewnętrzna – pokazująca, w jaki sposób tekst różni się od samego siebie, jak mówi dwie różne rzeczy albo kwestionuje własne twierdzenia⁹. Musimy więc mówić o interpretacji wielogłosowej, która nie konstruuje jednej całości, ale pozwala na zaistnienie w tekście wielu równoprawnych linii. Przypomina to nieco paradoks Gödla, czyli przekonanie, że systemy mogą być albo spójne, albo kompletne. Patrzeć na tekst jak na system spójny to konstruować sensowną interpretację, która – po to właśnie, aby mogła być logiczna i spójna – będzie omijać te fragmenty, które nie pasują do całości. Kompletność będzie wymagała uwzględnienia wszystkich najmniejszych fragmentów i szczegółów, ale one nie dadzą się już uzgodnić w jedną logiczną całość. Na szczęście proces lektury radzi sobie z tą sprzecznością – odpowiedzią jest bowiem właśnie lektura wielogłosowa, przekonanie, że czytamy nie jeden tekst, ale wiele różniących się od siebie (często znacznie) tekstów. Pomiędzy tymi odczytaniem zaś nie trzeba dokonywać wyboru, dopiero ich współistnienie, czytanie pomiędzy nimi zbliża do znaczenia (bogactwa znaczeń) tekstu. Jak pisze Derrida:

Istnieją zatem dwa wyobrażenia interpretacji: jedna dąży do rozszyfrowania, marzy o rozszyfrowaniu prawdy czy źródła, które jest wolne od wolnej gry; ta druga jest drogą radosnej afirmacji, próbuje wykroczyć poza człowieka i humanizm, czyli poza to marzenie o centrum, o źródle. Ale nie trzeba pomiędzy nimi wybierać¹⁰.

⁹ B. Johnson: *Różnica krytyczna*. Przeł. M. Adamczyk. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 298.

¹⁰ J. Derrida: *Struktura, znak, konwencja w dyskursie nauk humanistycznych*. Przeł. M. Adamczyk. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 266.

W ten sposób swoiście rozumiana intertekstualność pojawia się jako warunek wszelkiej lektury, która sytuować się musi pomiędzy kolejnymi znakami tekstu (gdyż tylko w ten sposób powstaje znaczenie w ogóle) i kolejnymi tekstu odczytaniem, powodującymi jego roz-różnienie. Mamy więc zawsze do czynienia z kilkoma różnymi tekstami, wzajemnie do siebie od-syłającymi.

Intertekstualność – druga odłona

Owa wewnętrzna pluralizacja nie jest jedyną międzytekstową przestrzenią, która zdaniem dekonstrukcjonistów umożliwia czytanie i interpretowanie. Równie ważne jest bowiem napięcie pomiędzy tym, co indywidualne (jednostkowe), a tym, co ogólne (systemowe). Zjawisko to najłatwiej prześledzić na przykładzie analizowanej niejednokrotnie przez Derridę sy-g-n-a-t-u-r-y. Jej istotą jest bowiem jednostkowość i powtarzalność. Podpis, aby pełnić mógł swą funkcję, musi być przecież indywidualny, a to oznacza, że musi posiadać cechy odróżniające go od wszystkich innych zjawisk tego samego typu. Jednocześnie pełna „oryginalność” jest nie tylko niemożliwa, ale i niepożądana. Sygnatura musi posiadać pewne cechy, które będą powtarzalne, w przeciwnym wypadku byłaby nieczytelna, co uniemożliwiłoby stwierdzenie jej tożsamości. Tak samo funkcjonuje tekst literacki. Tworzy specyficzną całość, korzystając z elementów pochodzących z systemu języka i literatury. W ten sposób nie tylko możliwe, ale i konieczne staje się podczas czytania wyjście poza tekst. Nie chodzi tu oczywiście o wyjście w stronę świata (gdyż takiej bezpośredniej relacji pomiędzy tekstem a rzeczywistością po prostu nie ma). Chodzi natomiast o wejście w przestrzeń systemu danego języka czy literatury i nieustanne konfrontowanie tekstu (rozumianego jako fragment) z tą większą całością.

Przykładem takiego postępowania jest śledzenie w tekście struktur leżących pod poziomem słów. Dobrze tłumaczy to Jonathan Culler w szkicu *Convention and Meaning: Derrida and Austin*¹¹. Zdanie „To krzesło jest złamane” może znaczyć kilka różnych rzeczy. Możemy je rozpisać w następujący sposób: „Ostrzegam cię, że krzesło jest złamane”, „Informuję cię, że krzesło jest złamane”, „Narzekam, że krzesło jest złamane”. O interpretacji decyduje, w którą z wewnętrznych struktur, podstawowych dla języka, wpisujemy takie zdanie: czy będzie to struktura ostrzeżenia, informacji czy narzekania. Tak samo brzmiące zdanie może bowiem realizować kilka różnych modeli. Ich powszechność, fakt, że są one znane wszystkim użytkownikom języka, decyduje o ich rozpoznawalności. Wybór konkretnego wzoru realizowanego w danym tekście zależy jednak od czytelnika. W tym momencie pojawić się może przypuszczenie, że decyzja ta nie jest niczym skrupowana. To jednakże obawa bezpodstawna, ponieważ wyobraźnia czytelnika jest ograniczona z jednej strony przez system języka, do którego tekst cały czas odsyła, z drugiej strony poprzez kontekst, który umożliwia wybór jednego lub kilku właściwych modeli (czyli – używając określenia Peirce’a – zatrzymanie procesu semiozy). Znajomość języka polskiego pozwala nam bowiem stwierdzić, że zdanie „To krzesło jest złamane” nie może w żadnym wypadku realizować modelu na przykład komplementu. Wybór pomiędzy oferowanymi przez system języka polskiego modelami (ostrzeżenia, informacji, narzekania) ograniczony jest natomiast kontekstem. W najprostszych przypadkach będą to po prostu zdania pojawiające się w sąsiedztwie tego cytowanego. Tak będzie właśnie w omawianym tu przykładzie. Jeśli pojawi się więc stwierdzenie: „Zawsze to samo.

¹¹ J. Culler: *Convention and Meaning: Derrida and Austin*. W: J. Culler: *On Deconstruction: The ory and criticism after Structuralism*. New York 1982. Odwołuję się do tego tekstu, ponieważ jego intencja jest bliska argumentów Derridy pojawiających się w jego polemice z Austinem, a przykład bardziej wyrazisty.

Niczego nie potraficie uszanować” – czytelnik będzie zmuszony przyjąć, że chodzi tu o narzekania, na przykład rozdrażnionego rodzica.

W bardziej skomplikowanych przypadkach takie dopowiedzenie nie wystarczy. Przyjrzyjmy się wersowi wiersza Yeats'a *Among school children*¹². Oto on: „*How can we know the dancer from the dance*”. Rozpoznamy tutaj formę pytania o możliwość odróżnienia tancerza od tańca (na przykład wtedy, gdy wiruje on tak szybko, że nie możemy już uchwycić jego postaci). Znajomość środków stylistycznych pozwala nam także uznać cytowany wers za realizację modelu pytania retorycznego – wtedy będzie eksponowana raczej niemożność postulowanego rozróżnienia (ewentualnie jego bezzasadność). Tyle mówią nam zdania sąsiadujące z tym wersem. Spróbujmy jednak sięgnąć dalej, posłużyć się innym kontekstem. Jeśli czytelnik sięgnie po teksty z dziedziny semiologii, może się okazać, że zdanie to realizuje raczej formę aluzji. Sugeruje ono ścisłe połączenie, splątanie znaku i znaczenia, które powoduje, że łatwo tutaj popełnić pomyłkę. Przykład z wiersza Yeats'a uświadamia, jak istotne jest przywołanie innego tekstu (czy grupy tekstów, jak w tym przypadku) dla pełniejszego zrozumienia. Interpretacja polega więc na poruszaniu się pomiędzy tekstem a systemem językowym (w celu odkrycia powtarzalnych struktur i znaczeń możliwych do odczytania przez każdego użytkownika języka), ale też pomiędzy tekstem a innymi tekstami (w celu ustalenia specyficznego znaczenia, które pojawia się w danym tekście i jest nadwyżką wobec tego, co oferuje system).

¹² Przykład ten analizowany jest przez Paula de Mana w tekście *Semiologia a retoryka* (Przel. M.B. Fedewicz. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2). Autorowi posłużył on do wyjaśnienia różnicy pomiędzy interpretacją gramatyczną a retoryczną. Nie wprowadzam tego rozróżnienia, ponieważ w tym miejscu wywołałoby ono tylko dodatkowe niejasności. Natomiast sam przykład, wykorzystany zgodnie z intencją de Mana, może zobrazować „działanie” kontekstu, rozjaśniając wywód.

Pisałam dotychczas o tekstach, co mogłoby sugerować, że traktować je należy jako całości. Tymczasem nie o to dekonstrukcjonistom chodzi. Ich teksty rozpadają się na fragmenty, a zdania na poszczególne słowa. Rezygnują oni z „konstruowania tekstu”, przekształcania go w „ogromne masy”¹³. Ich zdaniem interpretacja jest po prostu nowym pocięciem tekstu na kawałki, wydobywaniem tych fragmentów, które wcześniej były pomijane. Każdy szczegół jest tu ważny i może się stać punktem wyjścia nowej interpretacji. Nie trzeba tych licznych odczytań uzgadniać nawet wtedy, gdy stoją one ze sobą w sprzeczności lub podważają (osłabiają) nawzajem swoje założenia. Szczegół nie jest tutaj bowiem traktowany jako miniatura tekstu, poprzez którą można odczytać wszystkie istotne dla niego kwestie. Tak sądzili przedstawiciele Nowej Krytyki, którzy uważali, że interpretację można zacząć w dowolnym miejscu (na przykład od muchy brzęczącej w pokoju¹⁴), ale zawsze musi ona doprowadzić do odkrycia nadrzędnej zasady rządzącej całym tekstem i organizującej zarówno główne sceny, jak i najdrobniejsze motywy¹⁵. Dla dekonstrukcjonistów intere-

¹³ Terminy R. Barthes'a (S/Z. Przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiewska. Warszawa 1999).

¹⁴ Interpretacja *Idioty* Dostojewskiego autorstwa Allena Tate'a (A. Tate: *Mucha w powietrzu. Dywagacje o wyobraźni i świecie rzeczywistym*. Przeł. J. Piasecka. W: *Nowa Krytyka. Antologia*. Wybór H. Krzeczowski. Wstęp i oprac. Z. Łapiński. Warszawa 1983).

¹⁵ Taka zasada organizująca stoi zresztą blisko gestu semantycznego, o którym mówili strukturaliści. Jan Mukařovský definiował go następująco: „Wybór środków artystycznych i ich wykorzystanie podlega pewnej zasadzie metodycznej, która sama pozbawiona treści – określa charakter dzieła artystycznego jako konstrukcji znaczeniowej”. (J. Mukařovský: *Semantyczna analiza utworu poetyckiego: „Absolutny grabarz” Nezvala*. W: *Wśród znaków i struktur*. Oprac. J. Sławiński. Przeł. J. Baluch. Warszawa 1970, s. 290).

sujący jest szczegół właśnie dlatego, że rozsądza całość, ujawnia fakt, że istnieje jedynie różnica, rozdarcie, inne. Dzielimy tekst na fragmenty także po to, aby przywołać dla każdego fragmentu najistotniejszy kontekst. Może to być utwór, który nie wzbogaca interpretacji całego tekstu, ale pozwala pełniej odczytać jeden szczegół. Bez tego pokawałkowania, rozdarcia tekstu na małe części i ułożenia ich w nowych konfiguracjach z częstkami innego tekstu niektóre znaczenia nigdy nie mogłyby się pojawić. Nie zostałyby dostrzeżone – przytłoczone ogromnymi, ale sztucznymi konstrukcjami.

Na czym więc ma polegać intertekstualność według dekonstrukcjonistów? Na poruszaniu się pomiędzy fragmentami tekstów w najszerszym znaczeniu tego słowa. Jest to więc odsyłanie tekstu do samego siebie (poszczególnych sąsiadujących ze sobą słów), ale i do systemu języka, a także konkretnych fragmentów tekstów innych autorów czy wreszcie poszczególnych interpretacji tego samego utworu¹⁶. Sam sposób takiego czytania, oscylującego pomiędzy fragmentami różnych tekstów, świetnie opisał Roland Barthes:

U Flauberta z kolei na podobnej zasadzie, poprzez Prousta, czytam o normandzkich kwitnących jabłoniach. Smakuję królestwo formuł, przenicowanie źródeł, swobodę, z jaką wydobywam tekst wcześniejszy z tekstu późniejszego. Pojmuję, że dzieło Prousta jest, dla mnie przynajmniej, dziełem odniesienia [...] Nie znaczy to wcale, że jestem jakimś specjalistą od Prousta: Proust sam przychodzi mi na myśl, nie przywołuję go; nie jest dla mnie autorytetem, lecz po prostu *okrężnym wspomnieniem*. Oto czym jest intertekst: niemożliwością życia poza nieskończonym tekstem – czy będzie on Proustem, czy gazetą codzienną, czy ekranem telewizyjnym¹⁷.

¹⁶ Praktyka dla dekonstrukcji typowa – pisząc własną interpretację, krytyk nieustannie odwołuje się do swego poprzednika (poprzedników), pokazując zarówno znaczenia tekstu, jak i demaskując „ślepotę” innych interpretatorów. Proces ten opisał Paul de Man (*The Rhetoric of Blindness*. W: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. New York 1971).

¹⁷ R. Barthes: *Przyjemność tekstu*. Przeł. A. Lewańska. Warszawa 1997, s. 42–43.

Zrekonstruowane tutaj trzy wymiary intertekstualnej lektury, wpisane w teorię dekonstrukcyjną, pozwalają na sformułowanie zasad czytania tekstów¹⁸. Najistotniejszy jest wybór utworów, które będą stanowić konteksty interpretacyjne, i ukazanie, w jaki sposób decydują one o interpretacji tekstów samego Mickiewicza. Wybór owego literackiego kontekstu musi być jednak w tym przypadku podyktowany nie tylko zachwytem poety, jego zainteresowaniem danym dziełem, ale też – odtworzoną przez interpretatora – grą znaczeń w tekście źródłowym i pochodnym. Uchwycenie takiej gry pozwoli ustalić, w jaki sposób czytał Mickiewicz literaturę i na ile była ona dla niego rzeczywiście najważniejszą szkołą pisania. W swojej pracy, zgodnie z założeniami dekonstrukcji, pragnę operować szczególnie, tropiąc ślady niewielkie, takie jednak, które okazują się „Proustowską magdalenką”, i wyrosnąć z nich interpretacja istotna dla tekstu. Taktyka ta będzie też wymagać dzielenia tekstów na fragmenty i wielokrotnych odczytań, które wymuszają kolejne reinterpretacje omawianych urywków.

Choć metoda ta może się wydawać brutalna i sugerować brak szacunku dla samego tekstu (skoro postuluje jego kawałkowanie, zonglerkę fragmentami), jest ona jednak obiecująca. Nie tylko umożliwia bowiem dostrzeżenie najmniejszych istotnych urywków tekstu, które zostają dzięki niej niejako uwolnione i zyskują swoje znaczenie. Jest ona ważna także dlatego, że – wymuszając pracę na tekstach (własnych Mickiewicza i tych obcych, które znalazły się na jego liście lektur) – pozwoli jednocześnie spenetrować spory obszar przestrzeni między omawianymi utworami, ujawniając zasób wiedzy i kompetencji literackich, które zdobył Mickiewicz-czytelnik.

¹⁸ Każdy musi to zrobić samodzielnie, ponieważ dekonstrukcja nie jest metodą. Pozwala jednak na wyprowadzenie kilku podstawowych zasad, których trzeba przestrzegać w pracy z tekstem.

W poszukiwaniu nowego języka

Jednym z najważniejszych problemów, z jakimi zmierzyć się musiał młody poeta w pierwszym dwudziestoleciu dziewiętnastego wieku, był język. Radykalnie zmieniony sposób postrzegania świata wymuszał też inny sposób mówienia (pisania) o nim. U zarania polskiego romantyzmu ten nowy „styl” należało dopiero odkryć, a ściślej mówiąc: wypracować. Problemu tego nie można było bowiem rozwiązać wyłącznie dzięki wrażliwości i intuicji. Potrzebna była do tego wiedza z zakresu historii literatury, umożliwiająca prześledzenie najwybitniejszych osiągnięć literackich epok poprzednich, a także znajomość teorii poezji, będąca warunkiem *sine qua non* poznania struktury konkretnych dzieł i wyodrębnienia tych elementów, które mogłyby odpowiadać potrzebom poetów romantycznych. Wydaje się, że cztery lata spędzone na Uniwersytecie Wileńskim wyposażyły Mickiewicza w wystarczający zasób wiedzy, aby mógł się zmierzyć z tym zadaniem, a właściwa mu dociekliwość pozwalała żywić nadzieję, że wynik zmagania będzie pozytywny. Młody poeta – mający za sobą pierwsze literackie próby – zatrzymuje swą uwagę na rozważaniach bliższych jego własnemu. Przywołanie tych tekstów, które wywarły szczególnie silne wrażenie na Mickiewiczu, może wyjaśnić

niektóre przynajmniej rozwiązania pojawiające się w jego własnych utworach.

Rozpocząć należy, jak sędzę, od kwestii podstawowej – od nazwy. Nadanie rzeczy właściwego imienia wydaje się pierwszym warunkiem, od którego spełnienia zależy nie tyle nawet powodzenie wszelkiej próby opisu, co w ogóle możliwość jej podjęcia. O łatwości posługiwania się nazwą świadczyć mają liczne słowniki i encyklopedie. A jednak w swoich początkach romantyzm także i tę kwestię zmuszony był rozstrzygnąć, to, co nie budziło powszechnego niepokoju u schyłku poprzedniego stulecia, teraz pojawiło się nagle w postaci dręczącego (choć przynajmy obiektywnie: nie tak całkiem nowego) pytania o nazwę. Szukając nowego sposobu pisania o świecie, w pierwszym rzędzie trzeba było bowiem rozstrzygnąć wątpliwość Szekspira: „Czy róża pod innym imieniem tak samo by pachniała?”

Kłopoty z nazwą

Problem imienia najpełniej dochodzi do głosu w części IV *Dziadów*. Choć wątek ten jest zazwyczaj pomijany w interpretacjach dramatu, zasługuje na uwagę jako wyraz przemyślanej koncepcji dotyczącej nie tylko natury rzeczywistości, ale też relacji pomiędzy nią a językiem, który powinien ją opisywać. W *Dziadach* sformułował Mickiewicz w sposób najpełniejszy swoją teorię nazwy, jej konsekwencje praktyczne można natomiast odnaleźć zarówno we wcześniejszych, jak i późniejszych utworach poety. Problem imienia staje się zrozumiały dzięki przywołaniu *Zbójców* Schillera. I choć ten wybitny niemiecki dramat nie jest jedynym przykładem podejmowania wspomnianej problematyki przez młodych romantycznych twórców, to jednak jest on najpewniejszym źródłem, za pośred-

nictwem którego kwestia skomplikowanej i zaburzonej relacji rzecz – imię skupiła uwagę Mickiewicza.

Wiele przemawia za tym, że tragedia Schillera wywarła znaczny wpływ na młodego polskiego poetę. W liście do Józefa Jeżowskiego pisał: „Szyler jest od dawna moją jedyną i najmilszą lekturą. O tragedii *Reiber* nie umiem pisać. Żadna ani zrobiła, ani robi na mnie tyle wrażenia” [14, s. 129]. I choć z czasem znajdzie Mickiewicz coraz większe upodobanie w lekturze utworów Byrona, pozostał wierny „najmilszemu” Schillerowi. W liście do Franciszka Malewskiego pisał: „Wszakże ten może największy poeta [Byron – M.B.] nie wypędzi z kieszeni Szyl-lera; odkrycie w nowej edycji kilku nie czytanych poezji dłu-go nie dało mi wrócić się do angielszczyzny” [14, s. 207].

Na *Zbójców* jako niezbędne, choć „przeoczone”, źródło czę-ści IV *Dziadów* wskazywali z wielkim przekonaniem Leonard Podhorski-Okołów i Stefania Skwarczyńska¹. Słowo „źródło” jest – jak sądzę – kluczowe dla zrozumienia sposobu, w jaki ujmują oni relacje pomiędzy wspomnianymi tekstami. Jest to bowiem zdecydowanie relacja zależności tekstu późniejszego od jego świetnego poprzednika. Widać to wyraźnie, gdy Podhorski-Okołów wylicza obrazy i motywy, które pojawiają się za-równo w *Zbójcach* Schillera, jak i w części IV *Dziadów*. Skwar-czyńska ów rejestr motywów wspólnych wzbogaca o analizę nowego znaczenia, które nadaje Mickiewicz przejętym elemen-tom, pokazując w ten sposób, że inspiracja zaczerpnięta z Schil-lera, choć silna i wyraźnie zauważalna, nie jest w żadnym ra-zie naśladownictwem, a jedynie „aktywną kontynuacją”². Oba wspomniane teksty krytyczne odwołują się jednak raczej do wpływowologii niż intertekstualności w takim znaczeniu, w ja-

¹ L. Podhorski-Okołów: *Przeoczone źródło „Dziadów” cz. IV*. W: L. Podhorski: *Realia Mickiewiczowskie*. Warszawa 1957; S. Skwarczyńska: *Rola „Zbójców” w Mickiewicza twórczej recepcji Schillera*. W: S. Skwarczyńska: *Mickiewiczowskie powinowactwa z wyboru*. Warszawa 1957.

² Terminu tego używam w znaczeniu, w jakim posługuje się nim S. Ba-l-bus w książce *Między stylami*. Kraków 1993.

kim posługuję się tym terminem w całej rozprawie. Zamierzam więc skupić się na odczytaniu tekstu Schillera poprzez pryzmat kwestii niezwykle istotnej dla romantyków i na tej podstawie określić, w jaki sposób lektura *Zbójców* wpłynęła na Mickiewiczowską teorię nazwy.

Imię to osobiste, nierodowe miano człowieka³, a skoro tak – ma służyć identyfikacji, podkreśleniu różnicy między tym, który je nosi, a innymi, nawet członkami tej samej rodziny. Jako takie jest więc imię nadaniem pewnego kształtu. Symboliczne znaczenie tego aktu wykorzystane jest w dramacie Schillera, którego bohaterami są przecież bracia. Ale ważniejsza niż wspólne nazwisko jest ich wewnętrzna nieokreśloność, możliwość bycia każdym, łączenie w sobie sprzeczności. Na tę właściwość ludzkiej natury zwracał uwagę Giovanni Pico della Mirandola w *Mowie o godności człowieka*. Bezkształtność i nieokreśloność zostają tutaj wywyższone. Zbliżają się one do mitologicznego chaosu, którego definicję można w tym miejscu przypomnieć: „wielka otchłań pełna siły twórczej i boskich nasieni, napełniona otchłań, kryjąca w sobie wszystkie zarodki przyszłego świata”⁴. Zgodnie z mitologią z chaosu wyłoniły się dwa pierwsze kształty: Niebo i Ziemia, a potem wszystko, co na nich. Również człowiek nie pozostał długo masą bezkształtną i nieokreśloną, ponieważ jego zadaniem miało być przyjęcie określonego oblicza, zgodnie ze swą wolą i upodobaniami. Cała tedy godność nasza leży w kształcie, to on pozostaje uprzywilejowany, bo tylko on daje możliwość orientacji w świecie. Jeżeli nie uznaje się granic, nie może istnieć *civitas*⁵. Jeśli nie uznaje się kształtu, trzeba w końcu zgodzić się na Kordianowskie: „Mogłem być czymś, będę niczym”⁶.

³ *Słownik języka polskiego*. T. 1. Red. M. Szymczak. Warszawa 1993, s. 777.

⁴ J. Parandowski: *Mitologia*. Londyn 1992, s. 36.

⁵ U. Eco: *Interpretacja i historia*. W: *Interpretacja i nadinterpretacja*. Red. S. Collini. Przeł. T. Bieroń. Kraków 1996, s. 29.

⁶ J. Słowacki: *Kordian*. W: J. Słowacki: *Dzieła*. T. 6. Red. J. Krzyżanowski. Oprac. E. Sawrymowicz. Wrocław 1959, s. 197.

Taką właśnie nieokreśloność swej natury odkrywają bohaterowie *Zbójców*. W pewnym momencie Franciszek – mówiąc o sobie i swoim bracie – stwierdza:

Harmonijną zgodą oddychały [nasze dusze – M.B.], myślałem zawsze, że my bliźniętami musieliśmy przyjść na świat i gdyby nie ta przekłeta różnica zewnętrznej postaci, gdzie Karol zapewne miał pierwszeństwo, moglibyśmy dziesięć razy jeden w drugiego się zmienić. Często mówiłem do siebie: Franciszku, ty Karolem jesteś zupełnie! [s. 137–138]⁷

Oburzona Amalia, wysłuchawszy tego zapewnienia, odpowie: „Świat się więc przeistoczył: żebracy są królami, a żebrakami są królowie” [s. 139]. Protest Amalii jest wyrazem ludzkiego przywiązania do definicji i jasnych reguł porządkujących świat – to dzięki nim przecież ludzie dzielą się na żebraków i królów, złych i dobrych, Franciszków i Karolów. Wszelka zmiana tego porządku byłaby – zdaniem Amalii – „przeistoczeniem” świata. Tymczasem w słowach Franciszka o żadnym „przeistoczeniu” (zmianie istoty) nie ma mowy. Przeciwnie, Franciszek ujawnia coś, co jest podstawową własnością świata (wcześniejszą niż każda definicja) – ową bezkształtność, nieokreśloność, która leży przed (pod) wszelkim kształtem, który z kolei jest czymś zewnętrznym, jedynie do istoty rzeczy dodanym („nieszczęсна różnica zewnętrznej postaci”)⁸.

Symboliczną próbą nadania kształtu (oblicza) temu, co jest jeszcze ciągle chaosem wszelkich możliwości, staje się powtarzanie imienia – osobistego, indywidualnego, odróżniającego:

I cóż ten Franciszek, pospolity, zimny, z drewna urobiony i obsypany innych dziwacznych brzmień przezwiskami Franciszek – a to,

⁷ F. Schiller: *Zbójcy*. W: F. Schiller: *Wybór pism*. T. 1. Przekł. M. Budzyński. Warszawa 1975. Wszystkie cytaty z dramatu Schillera pochodzą z tego wydania. Numery stron podaję w nawiasach.

⁸ Choć oczywiście Franciszek czyni to, aby zdobyć względy kobiety, której pragnie. Złe intencje nie osłabiają jednak słuszności jego spostrzeżenia.

aby oznaczyć różnicę pomiędzy mną a nim, któregoś brał na kolana w pieszczotach twarz sobie szczytać pozwalał – ten Franciszek w ciasnych granicach dóbr twoich miał ducha wyzionać, spleśnić, pójść w zapomnienie. [s. 108]

Spośród rozmaitych pomysłów na bycie człowiekiem został wybrany pomysł na Franciszka: małodusznego, odrzuconego, przeciętnego, skazanego na niepowodzenie. Tylko w tym sensie można mówić, że imię w pewien sposób projektuje dalsze losy bohatera, determinuje jego przyszłość⁹. Należy jednak pamiętać, że jest to kształt narzucony, forma czysto zewnętrzna, przeciwko której bohater się buntuje, nie identyfikuje się z nią w żadnym momencie (mówiąc o sobie, używa przecież cały czas formy trzeciej osoby: „ten Franciszek”, on). Nie jest Franciszkiem, Franciszkiem chcą go widzieć inni. Podobny problem dotyczy postaci Karola, dla którego spośród dokładnie takich samych możliwości, jakie miał jego brat („my bliźniętami musieliśmy przyjść na świat”), wybrane zostaje oblicze szlachetnego syna i kochanka. O tym, jak dalece był to kształt jedynie narzucony, świadczyć może moment, w którym Amalia, spoglądając na portret ukochanego, mówi: „Nie! To nie on! Na Boga to nie Karol! Tu, tu (na serce i czoło wskazując) on tak doskonały, tak inszy! [...] Precz z tym obrazem, to dzieło jakiegoś partacza” [s. 148].

Obaj bohaterowie próbują więc sami wybrać sobie oblicza. Franciszek wybiera Dziedzica, a czasem Nieszczęśliwie Zakochanego. Karol decyduje się na Zbójcę. Obaj jednakowoż ponoszą klęskę. Chaos z zarodkami wszelkich możliwości nie daje się przykroić na miarę doraźnych potrzeb. Poza kształt zbójcy nie dają się wyrzucić sprawiedliwość i szlachetność; wyraźną formę skrzywdzonego szlachcica psują mściwość i okrucieństwo. Franciszek i Karol, przyjmując kolejne postaci, potwierdzają jedynie bliźniaczość swych natur. Nieszczęśnik, który

⁹ Jedną z konwencji romantycznych było odczytywanie losów bohatera z jego imienia – mamy tutaj do czynienia z nieco odmienną realizacją tej zasady, swoistym jej odwróceniem.

na krzywdę swą odpowiada okrucieństwem wobec innych, to zarówno Franciszek, próbujący zdobyć Amalię, jak i Karol – w momencie swej zemsty.

Na kartach *Zbójców* można spotkać kilku bohaterów w przebraniu, a trudności z rozpoznaniem Karola nie dają się wytłumaczyć słabością kompozycji¹⁰. To celowy zabieg mający na celu podkreślenie powszechnego chaosu, w którym określoność bohaterów zostaje zakwestionowana, nie można już dłużej przypisywać im kilku konkretnych cech, a jedynie towarzyszyć im w „stawaniu się sobą”¹¹. Taka wizja człowieka bardzo bliska jest temu, co Ireneusz Opacki ujmuje następująco: „Człowiek, którego nie da się opisać. Nie jest on systemem cech – tylko serią wydarzeń. Można go tylko opowiedzieć”¹². Ta specyficzna konstrukcja człowieka wynika – zdaniem Opackiego – z poddania go działaniu czasu, pod którego wpływem musi się nieustannie zmieniać. Wydaje się jednak, że u Schillera ta płynność ma jeszcze bardziej „podstawowe” przyczyny. Zakorzeniona jest bowiem w owej pierwotnej bezkształtności, która – żeby posłużyć się terminologią Opackiego – polega na tym, że człowiek nie jest w swej istocie „systemem cech” (spójnym i skończonym), ale otwartym i wewnętrznie sprzecznym ich rejestrem, dającym się uporządkować co najwyżej alfabetycznie¹³.

¹⁰ M. Szyrocki: *Historia literatury niemieckiej*. Wrocław 1971; O. Dobijańska: *Wstęp*. W: F. Schiller: *Zbójcy*. Wrocław 1964.

¹¹ Termin ten pojawia się w pracy W. Welscha, a jego użycie przeze mnie jest zgodne z rozumieniem autora (W. Welsch: *Stając się sobą*. W: *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury*. Red. A. Zeidler-Janiszewska. Poznań 1998).

¹² I. Opacki: *Mickiewiczowskie „czucie czasu”*. W: I. Opacki: *„W środku niebokreśła”*. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 218.

¹³ Dla sytuacji tej można poszukiwać tłumaczenia psychologicznego, choć oczywiście tego typu wyjaśnieniem podobnych fenomenów romantycy nie byłiby zainteresowani. Warto może jednak przytoczyć fragment eseju G. Bachelarda: „W tym życiu na próbę [dzieciństwie], w naszym prymitywnym życiu, byliśmy mnodzy. Swoją jedność poznaliśmy jedynie poprzez opowiadania bliźnich. Na podstawie naszej historii przez innych opowiedzianej staliśmy się w końcu podobni do samych siebie. Wszystkie nasze byty skupiamy wokół

Zmagania z imieniem przekładają się także na próby nazwania (a przez to uporządkowania) świata. Wydaje się on bowiem równie nieokreślony i pozbawiony konturu jak człowiek. Istotne fakty muszą dopiero zostać wyodrębnione z całego *continuum* zjawisk i otrzymać swoją nazwę, która opatrzy je jednocześnie niezbędną klasyfikacją moralną. Zwłaszcza że – zgodnie z biblijną tradycją – „określając jakąś rzecz, nadając jej nazwę, poddaje się ją władzy człowieka”¹⁴. I tak Franciszek powie: „Zabójstwo! I oto całe piekło furyj wokoło tego słowa skacze! Było coś, a jest nic – nie jest to jedno, co było nic i jest nic?” [s. 215]. Franciszek zdaje sobie sprawę, że cała potworność czynu zawiera się właśnie w nazwie. Ten sam fakt nazwany po prostu śmiercią (czy jeszcze lepiej: unicestwieniem) nie wywołuje już potępienia, nie kojarzy się ze zbrodnią. Co więcej, Franciszek kontynuuje: „A dla nic szkoda jednego słowa”. Skoro śmierć (bo już nie zabójstwo) jest jedynie prostym przejściem od obecności do nieobecności, to czy potrzebne jest w ogóle słowo na nazwanie tego? Czy warto wyodrębniać ten kawałek przestrzeni zajmowany jeszcze do niedawna przez coś, a teraz będący kawałkiem pustki? Oczywiście można to zrobić, ale można równie dobrze posłużyć się istniejącym już słówkiem „nic”¹⁵. Tak oto zabójstwo staje się po prostu niczym, nawet

unikatowości naszego imienia” (G. Bachelard: *Marzenie ku dzieciństwu*. W: G. Bachelard: *Poetyka marzenia*. Przekł. L. Brogowski. Gdańsk 1998, s. 114). Ten specyficzny stan wszelkich możliwości, kiedy nie ma jeszcze „ja”, a jedynie bardzo wiele cech i predyspozycji, z których każda mogłaby się rozwinąć, zostaje przez Bachelarda ograniczony do okresu dzieciństwa. Później powraca on już tylko w marzeniach: „w marzeniu nawiązujemy kontakt z możliwościami, których los nie umiał wykorzystać” (ibidem, s. 130). Schiller pokazuje natomiast sytuację, w której ten specyficzny stan trwa, zagarnia całą egzystencję człowieka, nie ogranicza się do dzieciństwa i nie potrzebuje snu, aby dać znać o sobie.

¹⁴ P. Santarcangeli: *Księga labiryntu*. Tłum. I. Bukowski. Warszawa 1982, s. 57.

¹⁵ W *Zbójcach* znajdujemy wiele aluzji do *Biblii*. Tutaj słowa Franciszka brzmieć mogą jak przerażająca i przewrotna parafraza wersetu z *Księgi Rodzaju*: „z prochu powstałeś i w proch się obrócisz”.

nie pustką, a jedynie jej fragmentem – za sprawą nazwy nic w świecie nie jest tym, czym się wydaje. Dotyczy to także śmierci: „Sen i śmierć to bliźnięta! Zmienimy ci imię pocziwy, pożądany śnie, oto cię nazwiemy śmiercią” [s. 159]. I znów zbrodnia, której dopuszcza się Franciszek, zostaje ukazana jedynie jako zmiana nazwy. Pocziwy sen, nazwany śmiercią, nie zachowuje jednak swych pożądanych kojących właściwości – oznacza bowiem faktycznie ustanie czynności życiowych, odejście, pozostawienie pustego miejsca. Staje się więc w pewnym sensie śmiercią, przyjmuje cechy właściwe swojej nowej nazwie. Późniejsze wykrycie oszustwa nie może usunąć skutków tej zamiany. Bohater nie budzi się ze snu i nie wraca do świata żywych.

Mistrzem nazywania wydaje się w dramacie Franciszek, ale podobne próby podejmują też inni bohaterowie. Karol w swym postępowaniu również kieruje się zasadą zmiany nazwy. Okrucieństwo i zbrodnia występują tu pod całkiem inną onomastyczną etykietą. „Nazwałem to zemstą i słusnością” [s. 268] – mówi w zakończeniu dramatu Karol, podkreślając tym fakt narzucenia przez siebie nowej nazwy czynom, które przecież już wcześniej zostały nazwane. To podwójne nazewnictwo staje się jednak przyczyną klęski bohatera. Człowiek – niejako wbrew własnej naturze – potrzebuje jasno określonych konturów, precyzyjnie wyznaczonych granic i jednoznacznych definicji. Te punkty orientacji w świecie człowiek musi sobie dopiero stworzyć, arbitralnie narzucając kształty i układając definicje. Ich umowność sprawia jednak, że nie można wykluczyć zmian, powtórnego nazwania albo przesunięcia znaczenia¹⁶. Taka „re-konstrukcja” świata jest wszakże niebezpieczna, nie jest bowiem jednorazowym aktem nazwania-stworzenia (na wzór biblijnego), ale procesem, który trwa, nie da się go zatrzymać, doprowadza więc w końcu do sytuacji, w jakiej znaleźli się bohaterowie Schillera, w której nic nie jest tym, czym się wydaje¹⁷, i nie ma po-

¹⁶ Nie da się więc w konsekwencji objąć władzy nad światem.

¹⁷ Określenie użyte przez I. Opackiego, dotyczące czasowości świata, daje się zastosować także tutaj, świat Schillera jest bowiem światem „totalnie w zmianach pogrążonym” (I. Opacki: *Mickiewiczowskie...*, s. 213).

wodu, dla którego kontur „zabójstwa” nie miałby się pokryć z konturem wyrazu „nic”, a „śmierci” nie można pomylić ze „snem”.

Problem imienia dotyczy też bohaterów *Dziadów*. Przede wszystkim Mickiewicz wykorzystuje onomastykę w typowo romantyczny sposób: wiąże z imieniem znaczenie symboliczne, odczytuje z niego losy bohatera¹⁸. Zmiana imienia jest jednocześnie zmianą przeznaczenia. Widać to oczywiście wyraźnie na przykładzie Gustawa. Sądzę jednak, że Mickiewicz sięga tutaj głębiej, cofa się do samego aktu nazywania i – podobnie jak Schiller – widzi w tym pewną próbę uporządkowania świata i określenia ludzkiej natury.

Już sam początek części IV *Dziadów* jest znaczący. Oto do domku Księdza przybywa tajemnicza postać. Dom (izba) to zamknięta, wydzielona przestrzeń, dobrze znana i oswojona. Wszystko, co nie do końca określone, nieznane przychodzi z zewnątrz, czyli z przestrzeni, która pozbawiona jest granicy, dookreślenia¹⁹. „Życie” wewnątrz jest poukładane, ściśle określone, podporządkowane stale powtarzanym schematom. Zastane kształty wsparte są dodatkowo przez tradycję. To ona określa dni świąteczne, nakazuje odprawiać modlitwy za zmarłych, a Księdzu każe odczytać (bo przecież nie wybrać) „stosowną naukę” na taką okazję. Widać tu wyraźnie podwójny sens słowa tradycja rozumianego „zarówno jako proces

¹⁸ K. Górski przypomina, że Mickiewicz, pisząc część IV *Dziadów*, był już wrażliwy na szczególne znaczenie imienia, choć nie dopatrywał się w nim jeszcze, jak to miał w zwyczaju później, mistycznej treści. Ważne jest jednak, że swojego bohatera nazywa właśnie Gustawem – imieniem przejętym z romansu *Valérie* pani Krüdener. Dzięki temu można się spodziewać, że los Gustawa będzie losem nieszczęśliwego kochanka (K. Górski: *Onomastyka Mickiewicza*. W: K. Górski: *Mickiewicz. Artyzm i język*. Warszawa 1977, s. 270).

¹⁹ Jest to oczywiście pewien punkt wyjścia dalszych rozważań. Początkowo tak wyraźnie rozdzielone przez Mickiewicza przestrzenie w dalszej części tekstu zostaną zakwestionowane. Rozróżnienie tego rodzaju zostanie podważone przez sam tekst, przestrzeń zamknięta okaże się bowiem „podszyta” („zarazona”) otwartością, a oswojona – obcością.

przekazywania wiedzy i doktryny, jak i rezygnacja z pełnego poznania, a może nawet jego zdrada” (Raymond Williams²⁰). Ceną za ustalony porządek, za przed-sady dające oparcie i orientację w świecie jest zawsze rezygnacja z pełnego poznania. Powraca więc myśl zawarta w Schillerowskich *Zbójcach* – świat nie ma kształtu, wszystkie ograniczenia są umowne, jeśli zdecydujemy się je zaakceptować (dla wygody i bezpieczeństwa), musimy jednocześnie zrezygnować z dochodzenia prawdy, która kryje się poza schematem i nie zna definicji. Ta swoista ignorancja jest udziałem Księdza z części IV *Dziadów*. Wtargnięcie postaci z zewnątrz w ten uporządkowany świat budzi więc zrozumiały strach i sprzeciw.

Dziwność postaci wynika (przynajmniej na początku) nie tyle z jej wyglądu zewnętrznego czy zachowania, co z jej nieokreśloności. Ksiądz i dzieci nie wiedzą, jak nazwać przybysza. Pojawiają się określenia takie jak „trup”, „upiór”, a nawet zgodny z chrześcijańską tradycją zwrot „bracie”, którym Ksiądz próbuje oswoić dziwaka, włączyć w świat dobrze sobie znany, pozbawić części grozy, jaka się z nim wiąże. Przybysz nie chce wyjawić swojego imienia, twierdzi, że jest ono bez znaczenia, nie mówi o człowieku niczego istotnego, jest – tak jak każde inne słowo – tylko „martwym znakiem”, który w żaden sposób nie może oddać bogactwa znaczeń, jakie się pod nim kryją. Przybysz wie, że z chwilą, gdy Ksiądz pozna jego imię, będzie już dla niego jedynie dawnym ulubionym uczniem. A jednak – ponieważ komunikacja wymaga nazw i imion – Gustaw przedstawia się jako Pustelnik, który jest „umarły dla świata”. Zabieg ten od samego początku demaskuje zwodniczość nazwy – przecież definicja, którą podaje gość, jest równie słuszna dla określenia pustelnika, jak i trupa czy upiora. Nie daje więc żadnej odpowiedzi, nie określa kształtu. Jeśli ma jakąś wartość, to jedynie przy założeniu, że przybysz jest po prostu każ-

²⁰ Cyt. z: R. Williams: *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. London 1976. Przytaczam za: L. Nea: *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*. Tłum. E. Franus. Poznań 1998, s. 63.

dą z tych postaci jednocześnie, jest po trochu pustelnikiem, trupem i upiorem. Żadne z tych imion nie wystarczy jednak, aby go w pełni scharakteryzować.

Gustaw może więc mówić z ironią: „błogosławione życie w małym, własnym domu!”, godząc tym samym w fałszywą pewność Księdza i niesłuszną wiarę, jaką pokłada w świecie. Dlatego też stereotypowym wypowiedziom Księdza, który powtarza stosowne formułki („Jesteś ty chrześcijanin? taka myśl bezbożna! / Znasz ty Ewangeliją?”), przeciwstawia prawdziwe uczucia i wątpliwości („A znasz ty nieszczęście?” – pyta). Monologi Gustawa pokazują świat, który dla Księdza jest zupełnie obcy, nie mieści się w ramach „ciasnego domku”, nie poddaje się schematom. Język, którym posługuje się Gustaw dla jego opisu, także mnoży wątpliwości. Pojęcia są wieloznaczne, a definicje niejasne. Opozycja piekła i nieba, zdrowia i choroby nie daje się dłużej utrzymać. Wszelkie próby definiowania okazują się jeszcze bardziej zwodnicze. Oto kij musi zostać nazwany przyjacielem, a upiorem nie tylko Gustaw, ale i sam Ksiądz, bo przecież on także jest umarły dla świata, a w każdym razie dla jego większej części, tej, która pozostaje za zamkniętymi drzwiami „domku”. Nawet śmierć w tym świecie nie jest niczym pewnym, nie daje się już oddzielić od życia, jest jego częścią, może spotkać człowieka w każdym momencie jego ziemskiej wędrówki, nie jest jedynie jej kresem (istnieją przecież trzy jej rodzaje)²¹.

²¹ Niedookreślenie świata, powodujące problemy z nazwaniem, to zjawisko powtarzające się także w innych utworach Mickiewicza. Sprawne posługiwanie się nazwą wymaga pewnych przed-sądów, które z kolei wyrastają z konkretnej wiedzy (lub wyobrażeń – w tym przypadku nie czyni to istotnej różnicy) na temat otaczającej rzeczywistości. Mickiewicz (podobnie zresztą jak Schiller) pokazuje sytuację, w której takich przed-sądów brak, brak bowiem również wiedzy na temat otaczającego świata, który jest obcy i nieznan. I. Opacki o *Balladach i romansach* Mickiewicza pisze: „To, co sentymentalistom oświeceniowym wydawało się łagodne, obłaskawione, budzące zaufanie, nagle okazuje się groźne, zaskakujące katastrofą! Nieprzewidywalne! Rozpoznany świat nagle przestaje być rozpoznany, łamają się prawa dotychczas w nim obowiązujące” (I. Opacki: *O „Balladach i romansach” Mickie-*

Zmagania z nazwą ujawniają złożoną naturę świata, który jest bogatszy i bardziej skomplikowany, niż mogłoby się wydawać. Tym, co wspiera iluzję jego skończoności i określoności, jest u Mickiewicza – podobnie jak u Schillera – język. Stąd też niechęć Gustawa do ksiąg, które określa mianem zbojeckich. Księgi są tutaj oceniane zdecydowanie negatywnie, jako te, które oszukują, podając fałszywy obraz świata, dzięki czemu mogą się stać przyczyną tragedii wrażliwych czytelników. W jaki jednak sposób księgi kłamią? Czy ich „wina” jest to, że pokazują świat piękniejszy i ciekawszy, niż jest on w istocie? Czy sprawiają one, że młody człowiek bez wahania poświęca życie poszukiwaniu czegoś, co nie istnieje? Nie tylko. Księgi kłamią też w bardziej przewrotny sposób, są bowiem zbiorami martwych słów, w których moc wyrażania Gustaw nie wierzy. *Słownik języka Adama Mickiewicza* podaje kilkanaście kontekstów, w których pojawia się wyraz księga. W okresie, w którym powstała część IV *Dziadów*, słowo „księga” funkcjonuje najczęściej jako oprawny zbiór zapisanych kart, zbiór praw, ustaw, zarządzeń, zbiór kart przeznaczonych do sporządzania wykazów, spisów czegoś²². Księga (również książka, bliska jej znaczeniowo) może przekazywać co najwyżej „martwe prawdy”, a wiedza „książkowa” na niewiele się zdaje. Księga pokazuje jedynie przesady, uproszczenia, przekonanie o tym, że świat można uporządkować, że istnieją jakieś proste reguły,

wicza. W: I. Opacki: „*W środku niebokrega*”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 29). Odkrycie faktu, że dotychczasowy porządek nie jest konieczny i nie ma nic wspólnego z naturą rzeczy, powoduje z jednej strony zagubienie, z drugiej zaś wyzwala. Jak skorzysta człowiek ze swej właśnie zdobytej wolności? Pospieszy odbudować ład na wzór i podobieństwo dotychczasowego. Raz zdobyta świadomość nie daje się jednak tak łatwo ujarzmić – i stąd chociażby trudności z rozpoznaniem niektórych elementów rzeczywistości i podporządkowaniem ich odpowiednim nazwom. Widać to w ulubionym przez romantyków „zastępowaniu” wody niebem (np. „Niepewny, czyli szklanna spód twojej stopy / Pod niebo idzie równina, / Czyli też niebo swoje szklanne stopy / Aż do nóg twoich ugina” – *Świtez* [1, s. 58]).

²² *Słownik języka Adama Mickiewicza*. Red. K. Górski, S. Hrabec. T. 3. Wrocław 1968, s. 564–565.

które wystarczy znać, aby żyć bezpiecznie. Przekazując to fałszywe przekonanie, księgi zamykają ludzi w ich „ciasnych domkach”, czyniąc głuchymi i ślepyimi na otaczający świat, który wymyka się narzuconym mu nazwom-ramom. Tragedia Gustawa-czytelnika to w gruncie rzeczy tragedia Novalisowskiego Narcyza, którego księgi pozbawiły prawdziwej mądrości życia i świata. To jednocześnie refleksja Schillerowskiego Karola, gdy mówi o księgach: „Piękny to wieniec za wasz [bohaterów – M.B.] pot na polach bitew wylany: ów żywot w salach szkolnych i nieśmiertelność wleczona z trudem w paskach na książki” [s. 115]. Marny to wiek, który „bohaterów starożytności komentarzami ze skóry odziera”, ale na tyle tylko stać wierzących, że świat wygląda właśnie tak (i jedynie tak), jak by tego chcieli²³.

Człowiek pada ofiarą języka na dwa sposoby. Może (jak to jest u Schillera) nieustannie przesuwac granice, zmieniać nazwy, aby ostatecznie zagubić się w chaosie. Może też im się poddać – jak Mickiewiczowski Książd – a wtedy czeka go śmierć dla świata, ale za to spokojny żywot w „małym domku”. Paradoksalnie jednak Gustaw, który wydaje się być najbliższy kreacjom bohaterów Schillera, nieokreślony, rozdarty między życiem a śmiercią, jest ich jedynym zaprzeczeniem. Rozmaitość cech (pomysłów na siebie), które są udziałem Gustawa, jest tym bardziej oczywista dla – patrzącego z perspektywy kontynuacji dramatu – czytelnika, który zna już *Działów* część III, wie zatem, jakiej przemianie ulegnie bohater. Gustaw, mając świadomość wielu możliwości i niebezpieczeństwa chaosu, znajduje jedyny pewny punkt oparcia: „Słuchaj, co mówi to serce”. Serce oznacza tu zarówno czucie, intuicję (jak to było w balladzie *Romantyczność*), jak i miłość. W pierwszym znaczeniu pojawia się na przykład wtedy, gdy pozwala ono uznać Marylę za zmarłą, choć pozory wydają się temu przeczyć. W drugim znaczeniu staje się podstawą zbudowania toż-

²³ O wieloznaczności „księgi” będzie jeszcze mowa (patrz podrozdział *Nowy styl*, s. 83).

samości bohatera i nadania mu mimo wszystko określonego kształtu-imienia²⁴.

Miłość doświadczana (wybrana?) przez Gustawa jest jego jedyną szansą na poznanie siebie, stworzenie (bo nie odkrycie już danej) tożsamości. Teza o bliźniaczości ludzkich natur, o tym niezwykłym chaosie wszystkich możliwości, które są udziałem każdego człowieka, znajduje swoje potwierdzenie na kartach *Dziadów* nie tylko w historii Gustawa i Maryli. Wspólnota żywych i umarłych wykreowana w dramacie, wraz ze wszystkimi zależnościami pomiędzy tymi dwoma światami (które składają się w istocie na jedną całość), ujawnia, że życie jako takie ma ten sam „punkt wyjścia” – bezkształt, chaos kryjący w sobie wszelkie możliwości. Reszta jest tworzeniem, nadawaniem kształtu, zdobywaniem swojego imienia. To doświadczenie wspólne wszystkim ludziom – każdy musi wybrać swój los, swoje imię. Dotyczy to zarówno bohaterów Schillera, jak i *Dziadów* części IV. Różnica pomiędzy nimi, będąca przyczyną klęski Karola i Franciszka, polega – jak sądzę – na ich samotności. Podczas gdy Gustaw poszukuje potwierdzenia swego kształtu w drugim człowieku (choćby jednym tylko), bracia Moor pozostają zdani jedynie na siebie. Maria Kalinowska słusznie zauważa, pisząc o Gustawie: „poszukuje siebie w innym człowieku i innego człowieka w sobie”²⁵. Gustaw buduje bowiem swoją tożsamość, opierając się

²⁴ Mickiewicz pisze o „iskrze”, która – jeśli zapłonie w człowieku – może sprawić, że podporządkuje on swoje życie jednej tylko idei, wybierze jedną drogę. W przeciwieństwie do Schillera Mickiewicz wierzy, że człowiek może oddać się całkowicie jednej tylko sprawie, odbędzie się to jednak kosztem pełni myśli i uczuć. Poświęcając część swojej natury, człowiek tworzy, odnajduje siebie. Predyspozycje dla takiej postawy leżą w każdym człowieku, ale potrzebuje on inspiracji z zewnątrz, aby móc ją zrealizować. Gustaw mówi: „Jedna tylko iskra jest w człowieku, / Raz tylko w młodocianym zapala się wieku. / Czasem ją oddech Minerwy roznieci, / Wtenczas nad ciemne plemiona / Powstaje mędrzec, i gwiazda Platona / W długie wieki wieków świeci. [...] Czasem tę iskrę oko niebianki zapali / Wtenczas trawi się w sobie, świeci sama sobie / Jako lampa w rzymskim grobie” [*Dziady* cz. IV, w. 506–511, 517–519].

²⁵ M. Kalinowska: *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*. Warszawa 1989, s. 118.

na podobieństwie do innych ludzi, Konrad odkrywa swoje ja, poszukując różnic, obaj jednak mogą istnieć tylko w relacji z innymi. Jeśli nie ma narzuconego *a priori* kształtu, ten, który można zdobyć, jest jedynie miejscem w systemie, pozycją, którą się zajmuje wobec pozostałych jego elementów. Tej świadomości brak bohaterom Schillera. Ma ją Gustaw, który może w zakończeniu IV części *Dziadów* wyjawić swoje imię. Urywany, nerwowy ton jego wypowiedzi zmienia się również i Gustaw staje się mentorem pozostawiającym zgrabną przestrożę.

Mickiewicz przyjmuje myśl o złożoności i niedookreśloności ludzkiej natury, nie stanowi ona jednak przyczyny tragedii, jak to jest u Schillera. Paradoksalnie: bezkształt jest wykorzystany do tworzenia kształtu, jest niezbędnym etapem przejściowym. W szaleństwie jest metoda, a obłęd Gustawa bardziej przypomina zaplanowane zachowanie księcia Hamleta, niż to się może przy pierwszej lekturze wydawać. Zestawienie tych dwóch tekstów – *Zbójców* Schillera i części IV *Dziadów* – nie tylko ujawnia, jak pozornie ten sam motyw zostaje w różny sposób wykorzystany przez obu twórców. Wskazuje ono jednocześnie kolejne teksty, o które należałoby wzbogacić interpretację. W przypadku *Dziadów* byłby to wspomniany *Hamlet* i *Mowa o godności człowieka* Pico della Mirandoli – w obu tych tekstach szaleństwo i bezkształt są bowiem niemal swoim zaprzeczeniem, są niezbędnym elementem systemu, w ramach którego występują, są ściśle i jasno określoną metodą. Podobnie w *Dziadach*. Jeśli zaś chodzi o *Zbójców* Schillera, najlepiej pewnie byłoby zacytować Rimbauda („Ja to ktoś inny”), Novalisa (który pisał, że jedna osoba jest „kilkoma ludźmi jednocześnie”), Whitmana („Jestem wielki, zawieram niezliczone roje”). Ów pluralizm ludzkiej natury jest tutaj nie tyle stanem przejściowym, co istotą refleksji, punktem wyjścia do kwestionowania Kartezjańskiej wizji podmiotu²⁶.

²⁶ Tekst tego rozdziału w pierwotnej formie został wydrukowany w książce Mickiewicz – Słowacki – Krasiński. *Romantyczne uwarunkowania i współczesne konteksty*. Red. E. Owczarz, J. Smulski. Łowicz 2001.

Wydaje się, że Mickiewicz przejął od Schillera przekonanie o problematyczności nazwy²⁷, która nie zbliża do rzeczywistości, lecz przeciwnie – oddala od niej, dając złudne poczucie pewności i skończoności. Jednocześnie Mickiewicz zdaje sobie sprawę z tego, że przy całym rozczarowaniu, które towarzyszyć musi każdemu imieniu, jego istnienie jest jednak nieodzowne. Fakt ten uświadamia sobie Mickiewicz niejako podwójnie – jako uważny czytelnik *Zbójców* i jako poeta. W tym pierwszym przypadku, zrozumiałwszy Schillerowską lekcję, wie, że bezkształt musi prowadzić do tragedii, a imię jest mimo wszystko koniecznością warunkującą ludzką egzystencję. W swoim własnym dramacie stara się więc odpowiedzieć na wątpliwości wyrażone w tekście niemieckim, podsuwając dwa możliwe (choć kontrastowe) rozwiązania. Pierwsze z nich wydaje się kompromisem, polega bowiem na rezygnacji z pełnego poznania w zamian za przyjęcie w dobrej wierze i na mocy własnej decyzji systemu sztucznych nazw. Postawę tę reprezentuje w dramacie Książd. Nie został on przez Mickiewicza ukazany w tak jednoznacznie negatywnym świetle, jak chce większość badaczy²⁸. Przeciwnie, Mickiewicz wskazuje tu na pewną możliwość, która pozwala uniknąć wielkich cierpień i nie jest wcale oczywiste, że taką postawę potępia. Nie ulega na-

²⁷ Warto w tym miejscu zauważyć, że problem nazwy dotyczy nie tylko bohaterów *Zbójców*. W podobny sposób jest on zarysowany w innym dramacie Schillera – *Intrydze i miłości*. Tam również świadomość niedookreśloności świata, któremu dopiero za pomocą nazwy nadajemy jasne kategorie, jest mocno zaznaczona. W scenie rozmowy z ojcem Luiza Miller wyznaje: „Nie mam na podorzędziu miłej nazwy dla tego miejsca. Więc niech się ojciec nie przełęknie, kiedy mu powiem szpetną. Tym miejscem [...] jest grób. [...] Ten strach budzi tylko samo słowo. Zapomnij o nim, a ujrzysz ślubne łożo” (F. Schiller: *Intryga i miłość*. Tłum. A.M. Swinarski. W: F. Schiller: *Wybór pism...*, s. 384). Podobnie Ferdynand stwierdza: „To takie pospolite, marne słowo: »wszystko«, ale nawet wieczność z trudem tylko może je okrążyć i drogi światów znajdują w nim swój kres” (ibidem, s. 392).

²⁸ Zwraca na to uwagę R. Przybylski: *Mowa i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*. Warszawa 1993, s. 77–79. Piszę o tym szerzej w rozdziale *Ironiczne tony w Mickiewiczowskiej partyturze* (s. 167).

tomiast wątpliwości, że widzi też inną drogę, choć jest ona znacznie bardziej ryzykowna i tylko może, ale nie musi, zakończyć się sukcesem. Jest to droga Gustawa, który nie godzi się na ramy świata narzucone przez język i tradycję, próbuje natomiast sam siebie i otoczenie nazwać i określić. Podobnej odpowiedzi udzieli Mickiewicz poeta, który wie, że wobec ułomności wszelkiej nazwy pozostają jedynie dwie możliwości²⁹: zgodzić się na to, aby pisać słowa martwe i pozbawione istotnego znaczenia, albo podjąć trud samodzielnych poszukiwań, odświeżyć nazewnictwo, które dawno już stało się tylko elementem konwencji, przywrócić imieniu znaczenie. Mickiewicz wybiera oczywiście tę drugą drogę. Poruszona w dramacie Schillera tematyka jest więc podwójnie interesująca. Kwestia nazwy zasługuje na rozważenie (i rozstrzygnięcie) we własnym utworze Mickiewicza. Zrodzone w ten sposób refleksje stają się wskazówką, którą (w pewnym stopniu) poeta może wykorzystać w swojej praktyce twórczej. Wskazówką wyostrażającą jego wrażliwość językową, ostrożność w doborze słów i niechęć do pozornej skończoności znaczeń.

Warsztat tłumacza

Źródłem wiedzy na temat samego procesu powstawania znaczeń, a także technik poetyckich służących rozbijaniu jednoznaczności słów i zdań jest oczywiście działalność przekładowa. Przekład jest specyficznym rodzajem intertekstu, a być może nawet „najwyższym stopniem intertekstualnych relacji”³⁰.

²⁹ Jeśli wyeliminujemy milczenie jako ewentualność niegodną poety, szczególnie młodego i pełnego wiary, że wielu rzeczy można się nauczyć.

³⁰ M. Heydel: *Jak tłumaczyć intertekstualność*. W: *Miedzy oryginałem a przekładem*. Red. J. Konieczna-Twardzikowa i U. Kropiwienc. Kraków 1995, s. 75.

Każdy tekst w swym „rodzimy” języku wpisany jest w skomplikowaną sieć zależności leksykalnych, frazeologicznych, kulturowych, dzięki czemu wywoływać może liczne skojarzenia. Przekład jest wyrwaniem tekstu z jego naturalnego środowiska i umieszczeniem w innym, którym rządzą odmienne zasady słowotwórcze, reguły gramatyczne, osadzone w innej kulturze i odwołujące się do innej tradycji literackiej. W tej sytuacji odtworzenie całego bogactwa znaczeń przywoływanych przez oryginał w języku przekładu jest niemożliwe. Niektóre z nich znikną w tłumaczeniu, co jest oczywistą stratą. Inne ulegną zmianie, a badanie tych właśnie nowych pól znaczeniowych ujawnionych przez przekład wydaje się szczególnie interesujące.

Skoro niemożliwe jest dokładne odtworzenie wszystkich skojarzeń, które niesie ze sobą tekst, to tym, co niewątpliwie można uchwycić, jest „podobieństwo relacji zachodzących między nadawcą tekstu w języku A i odbiorcą tekstu w języku B”³¹. Aby tego dokonać, tłumacz musi jednak najpierw zinterpretować tekst, określić wspomniane relacje, a także odczytać możliwe znaczenie (a może znaczenia) tekstu. Jeśli jednak przyjmiemy za Kristevą, że w tekście nieustannie powstają znaczenia, które „mają charakter migotliwy i krótkotrwały oraz sugerują ogromną ilość możliwych odniesień”³², to zgodzić się musimy, że owo „rozumienie” tłumacza jest w istocie czymś na kształt konstruowania tekstu, który już z konieczności (poprzez pominięcie niektórych znaczeń, zatrzymanie ich powstawania w arbitralnie wybranym momencie) różni się od samego siebie³³.

³¹ U. Dąmbaska-Prokop: *Kilka uwag o tłumaczeniu tekstu*. W: *Między oryginałem a przekładem*. Red. J. Konieczna-Twardzikowa i U. Kropiwiec. Kraków 1995, s. 14.

³² P. Fornelski: *Kontekstualizacja przekładu*. W: *Między oryginałem a przekładem*. Red. J. Konieczna-Twardzikowa i U. Kropiwiec. Kraków 1995, s. 25.

³³ Nie wspominam tu o różnicach wynikających z odmiennej struktury języka oryginału i przekładu, gdyż te mieszczą się w „przestrzeni tolerancji” (U. Dąmbaska-Prokop: *Kilka uwag...*, s. 14).

Językowe ślady takiego konstruowania tekstu³⁴ można zauważyć, porównując tekst oryginału i przekładu wraz z polami skojarzeń, które one wywołują. Taką lekturę nieustannie konfrontującą będę tutaj nazywać „podwójną”. Lekturze takiej chciałabym poddać wiersz Schillera pt. *Licht und Wärme*, którego tłumaczenia podjął się Mickiewicz (*Światło i ciepło*).

Na początku należy zapytać o to, czy Mickiewicz rzeczywiście chciał dokonać przekładu czy też parafrazy wspomnianego utworu. Wprawdzie opatrzył go adnotacją: „z Szylera”, co mogłoby sugerować jedynie „naśladowanie z Schillera”. Takiego doprecyzowania jednak brak, a praktyka wydawnicza dopuszcza w tym miejscu inne uzupełnienie: „tłumaczenie z Schillera”. Sam Mickiewicz w liście do Józefa Jeżowskiego, któremu wysłał polski tekst *Światła i ciepła*, konsekwentnie nazywa swą pracę tłumaczeniem, pisze: „Dziś rano, leżąc w łóżku, tłumaczyłem Szylera wierszyk i tu dołączam. [...] Napisz do mnie, czyś zrozumiał myśl piękną autora w tym tłumaczeniu. Już bym i tak wiele wygrał; bo też Szylera tłumaczenie jest niezmiernie trudne” [14, s. 129–130]. Jednoznaczne rozstrzygnięcie, czy mamy tu do czynienia z tłumaczeniem tekstu Schillera, czy też jego parafrazą, ma największe znaczenie przy próbie oceny wyników pracy Mickiewicza. Wartościowanie nie jest jednak tym, na czym chciałabym się skupić. Zamierzam jedynie poddać oba teksty lekturze, która będzie odsyłać je do siebie wzajemnie, a takie postępowanie jest uprawnione niezależnie od tego, czy pracę Mickiewicza nazwiemy parafrazą, czy przekładem³⁵.

Już tłumaczenie tytułu może budzić wątpliwości. Mickiewicz posłużył się spójnikiem „i” – choć niemieckie „und” mógł

³⁴ Określenia „konstruowanie tekstu” używam w nawiązaniu do książki R. Barthes’a: *S/Z*, gdzie mianem tym określa się lekturę, która ogranicza tekst, narzuca mu horyzont czytelnika, mimo że nie pokrywa się on z bogactwem znaczeniowym samego tekstu (R. Barthes: *S/Z*. Przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiowska. Warszawa 1999).

³⁵ Różnica polegałaby tu zapewne na tym, że w przypadku parafrazy postępowanie takie jest nieodzowne, w przypadku przekładu zaś dopuszczalne.

przetłumaczyć także jako specyficznie polskie „a”, które w tym przypadku bliższe byłoby chyba intencji tekstu oryginalnego. Wybór spójnika o funkcji łącznej zamiast przeciwstawnej jest tekstowym śladem przekonania Mickiewicza o ścisłym związku między wspomnianymi pojęciami. Jest to swoista relacja współzależności, podkreślona dodatkowo przez wprowadzony do pierwszej strofy symbol ognia (nieobecny w oryginale)³⁶. Bohater Mickiewicza już w pierwszej zwrotce ukazany jest jako „ogniem niebieskim karmiony”, pozostaje więc pod wpływem zarówno światła, jak i ciepła. Jest to zgodne z obrazowaniem Mickiewicza z tego okresu (w tej funkcji występują symbole ognia i słońca; warto też wspomnieć o wierszu *Toasty*, gdzie także pojawia się myśl o nieodłącznym związku światła i ciepła). Nie jest to jednak przekonanie, które mógł Mickiewicz wyczytać z wiersza Schillera, u niego bowiem te dwa pojęcia są wyraźnie od siebie oddzielone. W pierwszej strofie jego bohater pozostaje jedynie pod wpływem wewnętrznego ciepła („*Und weiht, von edlem Eifer warm*”³⁷), które możemy rozumieć jako gorliwość, radosne oczekiwanie, wreszcie miłość (choć ta ostatnia interpretacja jest już odczytaniem niejako *ex post* – w kontekście całego wiersza). Światło pojawia się bezpośrednio dopiero w strofie trzeciej³⁸.

Bohatera wiersza poznajemy w momencie inicjacji, narodzin, czyli wejścia w świat. U Schillera jest on jednak ciągle bohaterem oczekującym, który jedynie „wierzy”, że świat odpowie na jego ciepło i entuzjazm tym samym. Ta wiara może zostać zweryfikowana. Inaczej bohater Mickiewicza – on już sformułował swój sąd o świecie: „A co mu tylko wewnętrzne marzą duchy,

³⁶ Na łączenie semantyki ognia i światła jako typową cechę poezji Mickiewicza zwraca uwagę Konrad Górski (*Semantyka „ognia”*. W: K Górski: *Mickiewicz. Artyzm i język*. Warszawa 1977, s. 436–463).

³⁷ F. Schiller: *Licht und Wärme*. W: F. Schiller: *Gesammelte werke*. Bd 1: *Gedichte*. Herausgegeben und eingeleitet von Alexander A b u s c h. Berlin 1955, s. 369. Wszystkie cytaty z wiersza pochodzą z tego wydania.

³⁸ W strofie drugiej jest natomiast ewokowane przez sytuację rozpoznania (spostrzegania), w której znajduje się bohater.

/To się i z e w n ą t r z y d a j e” [1, s. 462; wyróżnienie – M.B.]³⁹. Śpieszy więc ku temu światu, a dwa ostatnie wersy pierwszej strofy – dzięki anaforycznemu „Pędzi” nieobecnemu w oryginale – dodają temu działaniu dynamiki.

Schiller pokazuje bohatera w świecie, a konfrontację jego oczekiwań z rzeczywistością dopiero w strofie drugiej. Mickiewicz od pierwszego wersu przepowiadał rozczarowanie światem – tak, jakby już się ono wydarzyło. U Schillera człowiek wstępuje po prostu w świat („*Der bessere Mensch tritt in die Welt*”), co brzmi neutralnie. U Mickiewicza młodzieniec wstępuje „między świeckie zgraje”. Pojawiający się tutaj rzeczownik „zgraja” sugeruje raczej pogardliwe (a w każdym razie niechętnie) odniesienie. W tej sytuacji nie dziwi fakt, że Mickiewicz określa swojego bohatera epitetem „dzielny”, podkreślając trudność jego misji⁴⁰. Skąd jednak to silne przekonanie o zbliżającej się katastrofie? Jest ono wynikiem wyraźniejszego niż w wierszu Schillera zaakcentowania obecności podmiotu lirycznego. U Schillera ujawnia się on dopiero w ostatniej strofie, aby wygłosić sentencjonalną przestrożę. Jego wiedza pokrywa się z wiedzą bohatera, a dystans pozwala mu na sformułowanie wniosków. U Mickiewicza jest inaczej – wiedza podmiotu lirycznego uprzedza niejako „bieg zdarzeń”. Historia, którą śledzi czytelnik, wydaje się więc powtórką czegoś, co miało już miejsce i być może było udziałem samego opowiadającego (co tłumaczyłoby zmniejszony dystans do komentowanej historii i emocjonalny ton widoczny wyraźnie w strofie trzeciej)⁴¹.

Powróćmy jednak do strofy drugiej. Jej przekład budzi zastrzeżenia głównie ze względu na dodane przez Mickiewicza

³⁹ A. Mickiewicz: *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe. T. 1: *Wiersze*. Oprac. C. Zgorzelski. Warszawa 1993. Wszystkie cytaty z poezji Mickiewicza pochodzą z tego wydania. Tom i numery stron podaję w nawiasach.

⁴⁰ Dzielny definiowany jest bowiem w pierwszej kolejności jako odważny, bohaterski, mężny, odznaczający się dużą odpornością w zwalczaniu przeciwności.

⁴¹ Patrz: „Prawdo! o Prawdo! twój błysk złotofarby [...]”.

słówko: „niestety”⁴². Przede wszystkim należy ustalić, do czego się ono odnosi. Sądzę, że nie dotyczy ono młodzieńca ani jego postawy, a jedynie świata, który okazał się tak niedoskonały. Wykrzyknienie to jest kontynuacją zmian przeprowadzonych w strofie pierwszej, podkreśla negatywną ocenę świata, który zresztą wydaje się znacznie gorszy niż u Schillera. Tam był jedynie ciasny i mały („*so klein, so eng!*”), Mickiewicz zaś pisze: „Wszystko – nic lub drobnosć licha”. Prawda o świecie, w ostatniej strofie utożsamiona ze światłem, zabiła wewnętrzne ciepło, żarliwość, entuzjazm młodego człowieka. Zamiast wyzwolenia przyniosła konieczność zamknięcia się na całą zewnętrżność, która nie dorównała oczekiwaniom. Młodzieniec ten pozornie przyjmuje zasady rządzące światem (akceptuje ciasnotę, zamknięcie), ale wykorzystuje je niejako przeciwko temu światu, ocalając w sobie to, czego na zewnątrz nie dałoby się zachować. Bohater wiersza Schillera bliski jest kreacji bohaterów ballad – jego męstwo i siła polegają na tym, że nie poddaje się, nie otwiera się na to, co zewnętrzne, w ten sposób ocalając siebie⁴³. Wybierając taką postawę, bohater upodabnia się do egoisty, który „siebie tylko ma na straży”. Jest to cena, którą musi zapłacić za podjętą przez siebie decyzję.

Inaczej charakteryzuje młodzieńca Mickiewicz. Dla niego ten obraz świata objawiony przez światło-prawdę stał się przyczyną klęski. Przedwczesne utożsamienie światła i ciepła daje znać o sobie. Wewnętrzny entuzjazm nie miał nic wspólnego

⁴² S. Skwarczyńska: *Rola „Zbójców”...*, s. 364.

⁴³ Takich bohaterów pokazuje w swych balladach Schiller – bohater zwycięski to ten, który nie ugina się pod naciskiem stosunków zewnętrznych i pozostaje wierny sobie (Damon w balladzie *Poręka*). Nie dostosowuje się on do reguł zewnętrznych nawet w chwili zagrożenia śmiercią i odnosi zwycięstwo – zmienia się zagrażający mu tyran. Podobnie bohater *Rękawiczki* – jego ukłon w stronę damy jest tylko pozornym ustępstwem na rzecz dworskiej konwencji. Swoim odejściem rycerz daje jednak wyraz własnej odrębności i niezależności, zamknięcia na świat, którego nie akceptuje. Analogicznie bohater, który otwiera się na niedoskonałości tego świata, nie ma dość siły, aby postępować w zgodzie z własnym sercem, ponosi klęskę (przykładem takiego bohatera jest młodzieniec z ballady *Nurek*).

z prawdą, nie potrzebował jej, aby się zrodzić, prawda zaś nie ma nic wspólnego z entuzjazmem i miłością. Doświadczenie pokonało jednak młodzieńca, który okazał się nie tak dzielny, jak to w pierwszym wersie zapowiadał Mickiewicz. Miłość, którą czuł w sercu, nie tylko nie daje się snuć w tym lichym świecie – nie daje się ocalić w sercu. Dlatego w ostatnim wersie drugiej strofy pisze Mickiewicz, że „bije ono tylko samo sobie”. Znamienne, że nie wspomina tu już o miłości (w przeciwieństwie do Schillera). Słowo „miłość” musiałoby przywołać skojarzenia z ogniem, a więc światłem i ciepłem zespolonymi w jedno. Zamiast tego mamy bijące samemu sobie serce, co jednoznacznie kojarzy się z ograniczeniem jego zadania do podtrzymania funkcji życiowych.

Strofa trzecia jest swoistym podsumowaniem. U Schillera, który od początku swego wiersza konsekwentnie oddzielał światło od ciepła, znajdziemy w niej wyraźne sformułowanie tej zasady. Mickiewicz formułuje ją również – w ślad za oryginałem, ale u niego jest ona zaprzeczeniem hipotezy postawionej w pierwszej strofie wiersza. Westchnienie Schillera („*Sie geben, ach! nicht immer Glut, / Der Wahrheit helle Strahlen*”) jest wyrazem zadumy nad prawami rządzącymi światem. Mickiewicz wzmacnia je – poprzez powtórzenie („Prawdo! o Prawdo!”) – aż nabiera ono charakteru niemalże wyrzutu⁴⁴. Dalej poeta pisze: „twój błysk złotofarby, / Choć zawsze świeci, lecz nie zawsze pali!” [1, s. 462]. Światło zostaje więc uznane za atrybut prawdy (sugeruje to zresztą nawet logika języka, mówimy „oświecać” w znaczeniu: „wyjaśnić”, „uświadomić”), ale zamiast prostego przymiotnika „jasne”, jak to jest u Schillera, zyskuje określenie „[błysk] złotofarby”. Sądzę, że epitet ten ma na celu podkreślenie faktu, że ów blask, jasność prawdy – dotyczą jedynie koloru i nie mają nic wspólnego z innymi wrażeniami.

⁴⁴ Warto zwrócić uwagę na fakt, iż Mickiewicz pisze rzeczownik „prawda” wielką literą (choć ortografia polska tego nie wymaga). Można to chyba uznać za wyraz personifikacji zjawiska abstrakcyjnego, tym bardziej więc zwrot do Prawdy można tutaj interpretować jako wyrzut wobec jej surowości.

Przymiotnik ten ma więc zapobiec ewentualnemu łączeniu owego błysku światła z ogniem i ciepłem (a przecież pojęcia te w wyobraźni Mickiewicza istniały zależnie od siebie)⁴⁵.

W zakończeniu wiersza pojawia się pytanie o to, jak poradzić sobie z bezlitosną Prawdą. Trudność polega na tym, aby nie płacić sercem za wiedzę, ciepłem za światło. Schiller, pamiętając historię młodzieńca, radzi, aby połączyć entuzjazm i silną uczuciowość z rozważnym, chłodnym spojrzeniem na świat. Połączyć, a więc znaleźć równowagę, właściwe miejsce dla każdego z nich (żar wewnątrz, chłód na zewnątrz). Mickiewicz udziela tej samej rady, ale w kontekście historii jego młodzieńca jest ona dosyć enigmatyczna i trudno się dziwić, że Jeżowski zapytuje autora tłumaczenia, kim właściwie jest wspomniany przez niego w zakończeniu „zapaleńiec”⁴⁶. To rzeczywiście dość zaskakujące określenie, skoro z owego zapaleńca (który chciał cały świat kochać) i marzyciela (który sądził, że ten świat jest tak wspaniały, jak to sobie wymyślił) niewiele zdaniem Mickiewicza zostało. W tej sytuacji końcowe wykrzyknienie: „A najszcześliwszy, kto jednoczy społem / Duch zapaleńca ze światowca czołem!” [1, s. 462], brzmi jak życzenie, w którego realizację na dodatek sam poeta

⁴⁵ Można się pokusić o jeszcze jedną interpretację przytoczonego przymiotnika – interpretację „słowotwórczą”, a raczej wykorzystującą skojarzenia semantyczne. „Złoto – farba”: jeśli złoto pozostaje po prostu określeniem koloru, o tyle farba przywołuje skojarzenia z farbowaniem, malowaniem, a więc zmienianiem koloru, być może więc pewnego rodzaju oszustwem, polegającym na ukryciu (tutaj kolor złoty, a więc kolor słoneczny i w tym sensie ciepły, ukrywałby – farbował – to, co zimne). W *Słowniku* Lindego wyrazy farba i barwa (bliskie semantycznie) oznaczają zarówno kolor, jak i „pozór, płaszczyk, powierzchowność” (por. S.B. Linde: *Słownik języka polskiego*. T. 1. Warszawa 1954, s. 60, 643).

⁴⁶ O wątpliwościach Jeżowskiego por. S. Skwarczyńska: *Rola „Zbójców”...*, s. 343. Dodać jednak należy, że Jeżowskiego dziwić powinno jedynie pojawienie się takiej propozycji w tym miejscu tekstu, nie zaś samo słowo, które pochodzi od czasownika „zapalać”, określającego w poezjach Mickiewicza postawę głębokiej uczuciowości, zaangażowania, oddania się sprawie (K. Górski: *Onomastyka Mickiewicza...*, s. 458).

nie wierzy (skoro pokazał, jak próby godzenia sprzeczności kończą się samotnością i smutnym skazaniem na siebie tylko).

Zdaniem Stefanii Skwarczyńskiej różnice między niemiecką a polską wersją wiersza *Światło i ciepło* wynikają z oceny postępowania młodzieńca – Schiller pochwała egoizm, który Mickiewicz potępia. Nie sądzę jednak, aby można było zgodzić się na taką interpretację. Różnica pojawia się tutaj bowiem nie na poziomie wartościowania, ale na poziomie rozumienia⁴⁷. Schiller pokazuje bohatera, który odnosi mimo wszystko zwycięstwo nad światem, pokonując go niejako jego własną bronią. Prawda przyniosła rozczarowanie, ale nie klęskę, bohater realizuje przynajmniej częściowo swe zamierzenia i pozostaje wierny sobie, choć obojętny dla świata⁴⁸. Mickiewicz rozumie jednak tę sytuację jako klęskę bohatera. Prawda o świecie przytłacza go, zabija miłość w jego sercu, skazując na ponurą egzystencję. Dlaczego Mickiewicz w ten sposób odczytał wiersz Schillera? Myślę, że powodem mógł być sposób rozumienia przez niego symbolu światła. Jeśli przejrzymy wiersze Mickiewicza powstałe w czasie bezpośrednio poprzedzającym tłumaczenie wiersza Schillera i w okresie następującym po wykonaniu tej pracy⁴⁹, okaże się, że światło zawsze wartościowane jest u Mickiewicza pozytywnie⁵⁰. Światło towarzyszy ujaw-

⁴⁷ Samo zresztą pojęcie egoizmu nie wydaje się tutaj zasadne. Ani Schiller, ani Mickiewicz nie formułują tak jednoznacznej i upraszczającej w gruncie rzeczy oceny swego bohatera. Zrozumienie tego fenomenu ułatwić powinien kontekst filozoficzny – przecież u J.J. Rousseau pojawia się rozróżnienie na *amour propre* i *amour de soi*, oba „gatunki” miłości są rodzajem samolubstwa (szczególnie w tłumaczeniu różnica pomiędzy nimi zanika), a przecież dla Rousseau tylko ta pierwsza jest naprawdę zła.

⁴⁸ Ten sposób myślenia znajdziemy też w innym tekście Schillera. W *Początku nowego stulecia* poeta pisze: „Musisz uciec od nacisku zdarzeń / W cichą serca twojego świątynię: / Wolność jest jedynie w kraju marzeń, / Piękno w pieśni zakwita jedynie” (F. Schiller: *Wybór pism*. Tłum. M. Jastrun. Warszawa 1975, s. 87).

⁴⁹ Utwory z lat 1818–1822.

⁵⁰ W każdym razie pozytywnie wartościowane jest światło dnia – słońce. Inaczej jest ze światłem księżyca – ilekroć się pojawia, staje się zapowiedzią

nianiu zbrodni (ballada *Lilije*) i pojawieniu się Najświętszej Marii Panny (*Hymn na dzień Zwiastowania N.P. Maryi*), symbolizuje bezpieczeństwo, jasność, pewność (*Żeglarz*). W *Odzie do młodości* zostaje ono utożsamione z wolnością, swobodą, a nade wszystko prawdą, która, jak światło, przebija się przez fałsz i nieczułość świata („Pryskają nieczułe lody / I przesady światło ćmiące”⁵¹). Pozytywna ocena światła pojawia się w wielu kulturach. W końcu „w kosmogonii większości ludów proces powstawania świata związany jest ze stawaniem się światła”⁵². Światło daje człowiekowi możliwość samorozpoznania, a także odkrycia otaczającego go świata – jest więc nośnikiem poznania i prawdy. Podobnie według filozofii antycznej proces poznania polega na oświeceniu przez światło⁵³. Mickiewicz, prezentując przekonanie o uwalniającej, pozytywnej mocy światła prawdy, pozostaje wierny tradycji i pamięci kulturowej. Tymczasem wiersz Schillera w tę właśnie podstawową zasadę godzi – światło (prawda) nie ma tu zbawczej mocy⁵⁴. Różnica w rozumieniu historii mło-

katastrofy. Być może jego złowróżbna moc wynika z tego, że jest to w istocie światło odbite. Księżyc nie jest więc źródłem światła, które ma wielką siłę, a jedynie jego odbiciem. Odbicie zaś zakładać musi możliwość zniekształcenia, pewien pozór, a więc nie może być symbolem prawdy.

⁵¹ Można się tutaj także dopatrzeć połączenia motywu światła i ciepła – światło przebija się przez mrok, ciepło, które od niego pochodzi topi lody, a więc prawda wyzwala świat z zakłamania, miłość leczy go z chłodu i obojętności. Oba „zjawiska” są ściśle od siebie zależne.

⁵² M. Lurker: *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Przeł. R. Wojnański. Kraków 1994, s. 122.

⁵³ Ibidem, s. 123.

⁵⁴ Dodać by może należało, że Schiller też pozostaje tu wierny swojemu obrazowaniu. Jest przecież wśród jego ballad ta, która pokazuje prawdę i jej odsłaniającą moc w negatywnym świetle. Historia młodzieńca z utworu *Przed posągiem w Sais* bardzo przypomina to, co przydarzyło się bohaterowi wiersza *Światło i ciepło*. Wbrew zakazowi, nieprzygotowany zrywa zasłonę, aby zobaczyć Prawdę. W efekcie: „Nazajutrz o świcie / Leżącego w świątyni znaleźli kapłani. / U stóp Izdy leżał blady i nieczuły. [...] Na zawsze opuściła go radość życia i pogoda” (por. F. Schiller: *Przed posągiem w Sais*. Przeł. Z. Bieńkowski. W: F. Schiller: *Ballady*. Wybrał i wstępem opatrzył L. Lewin. Warszawa 1962, s. 28).

dzieńca wynikałaby więc głównie z różnic w poetyckiej wyobraźni – dla Mickiewicza prawda musi być tym wyzwalającym światłem (które w dodatku niesie ze sobą ożywcze ciepło), dla Schillera światło prawdy może być światłem zimnym. Odkrycie tego faktu zburzyło „porządek” wiersza Mickiewicza, rozbiło konsekwencję poetyckich obrazów. W momencie, w którym została zakwestionowana najbardziej pierwotna zasada, jest już jasne, że bohater musi ponieść klęskę i żadnych połowicznych zwycięstw Mickiewicz nie będzie się tutaj dopatrywał. Dla Schillera przeciwnie – zasadą jest to, że światło-prawda może przynosić rozczarowanie, nieczułość, smutek, dlatego bohater, który się od świata odsuwa, w pewien sposób od niego uniezależnia, już tym samym odnosi – choćby częściowe tylko – zwycięstwo.

Czy można w takim razie powiedzieć, że Mickiewicz przekształcił wiersz Schillera, „wkładając” w niego swoje własne przekonania, czyli – innymi słowy – zamiast poglądów Schillera przedstawił swoje własne? Myślę, że byłoby to twierdzenie przesadne. Jest prawdą, że Mickiewicz podporządkował polską wersję swojej własnej metaforyce, kojarzeniu pojęć i interpretowaniu ich na swój własny sposób – i tutaj niewątpliwie odbiegł od tekstu oryginału. Nie jest jednak tak, że Mickiewicz dał w tym przekładzie wyraz swoim przekonaniom, ucisząc głos Schillera. Gdyby tak miało być, młodzieniec z wiersza wcale nie poddałby się niedoskonałości świata, ale walczyłby z nim do końca. Co więcej, ów młodzieniec najprawdopodobniej zwyciężyłby w tej walce. Przecież wzory takich postaw znajdziemy w wierszach Mickiewicza z tego okresu (najlepsze na to dowody to oczywiście *Oda do młodości* i *Żeglarz*). Właściwie tylko raz w tym czasie pokazał Mickiewicz bohatera, który nie potrafi podjąć walki ze światem i zmienić go na kształt swych oczekiwań. Jest tak w wierszu *Nowy Rok*, gdzie czytamy: „Chciałbym we śnie, z którego nic mnie nie obudzi, / Marzyć, jakem przemarzył moje młode lata, / Kochać świat, sprzyjać światu – z daleka od ludzi”. Ta postawa bliższa jest chyba oryginalnej myśli Schillera niż bohater pokazany

w przekładzie Mickiewicza. W każdym razie w wierszu *Nowy Rok* pojawia się myśl o ucieczce od świata i rezygnacji z wszelkiej walki za cenę ocalenia siebie. Rzecz jednak charakterystyczna, że wiersz ten także nie jest oryginalnym dziełem Mickiewicza. Tym razem nie o przekład ani o parafrazę chodzi, temat jednak został zaczerpnięty z powieści Jeana Paula Richtera. Bohatera ustępującego, zamykającego się przed światem, musiał Mickiewicz „pożyczać”, był on bowiem obcy jego światopoglądowi⁵⁵. Wyjątkiem mógłby być jedynie zakłęty młodzieniec, który pojawia się w części I *Dziadów*. Jego odsunięcie od świata i zamknięcie przed lustrem może się kojarzyć z postępowaniem bohatera *Światła i ciepła*. Nie jest pewne, czy rzeczywiście w obu przypadkach chodzi o taką samą postawę, zwłaszcza że Mickiewicz tłumaczy sytuację młodzieńca ciężką na nim klątwą. Jednak końcowy fragment pieśni o zakłętym młodzieńcu (scena, w której zamiast zniszczyć zwierciadło i odzyskać wolność, bohater całuje je i zamienia się w kamień) pozwala chyba odnaleźć pokrewieństwo pomiędzy nim a bohaterem Schillera.

W części I *Dziadów* znajdziemy więcej podobieństw do tekstu *Światła i ciepła*, zarówno do oryginalnej Schillerowskiej myśli, jak i jej twórczego rozwinięcia w tłumaczeniu. Oto w słowach Guślarza pojawia się obraz znany z omawianego wiersza. „Kto z ziemi patrzył ku słońcu, / Marzył nieba i gwiazd loty / I nie znał ziemi, aż w końcu, / Kiedy wpadł w otchłań ciemnoty; [...] Darma chciał znaleźć przed sobą, / Co miał tylko

⁵⁵ Dodać należy, że w powieści J.P. Richtera pojawiają się bohaterowie, którzy uciekają od trywialnego świata albo z własnej woli (jak tytułowy adwokat), albo ze względu na sytuację, w której się znaleźli (jak Natalia, której noworoczne życzenia dla samej siebie parafrazuje Mickiewicz). Nie znajdują oni jednak szczęścia, tęsknią za światem i swoim dawnym życiem. W słowach Natalii pojawia się więc marzenie o „zmartwychwstaniu”, a nie tylko ucieczce od świata. Nie ma go w tekście Mickiewicza, który jest w tym względzie zaskakująco bliski intencji Schillera z wiersza *Światło i ciepło*, intencji, której tam zdawał się nie dostrzegać (W. B o r o w y: *O poezji Mickiewicza*. T. 1. Lublin 1958, s. 169–171).

w duszy na dnie” [3, s. 104]⁵⁶ – tak pisze Mickiewicz, charakteryzując sytuację identyczną z tą, w jakiej znajdował się bohater Schillera. Konsekwencje zaś są właśnie takie, jak w niemieckim oryginale: „Mruży oczy, by żyć we śnie / Z tym, czego szukał na jawie; [...] Idź ze świata ku mogile” [3, s. 104]. Przykład I części *Dziadów* nie świadczy jednak o tym, że postawa człowieka uciekającego od świata i żyjącego swoim własnym życiem była bliska Mickiewiczowi. Ocena takiego postępowania jest bowiem w tym dramacie niejednoznaczna. Postawa zakładająca ucieczkę od niedoskonałego świata zyskuje przynajmniej częściową aprobatę poety – w ten sposób dokonuje on swoistej autokorekty, powracając do oryginalnej myśli Schillera z wiersza *Światło i ciepło*. Jednocześnie Mickiewicz nie rezygnuje z zastrzeżeń, które pojawiły się przy pierwszej lekturze i próbie przekładu niemieckiego tekstu. Stąd wpisany w cały tekst *Dziadów* ton lekko ironiczny, demaskujący egoizm wszystkich bohaterów decydujących się na ucieczkę w świat marzeń i poezji. Żarliwy protest, który znalazł swój wyraz w przekładzie wiersza Schillera, zostaje zastąpiony delikatną ironią. Zastosowanie tej techniki jest prawdopodobnie efektem końcowym procesu zapoczątkowanego właśnie tłumaczeniem utworu ulubionego poety. Logika własnego języka poetyckiego podsunęła Mickiewiczowi całkiem inne rozwiązanie problemu zarysowanego w tekście oryginalnym.

Nie można jednak powiedzieć – jak czyni to Skwarczyńska⁵⁷ – że Mickiewicz przekształcił wiersz Schillera, ponieważ nie mógł się zgodzić na prezentowaną tam postawę. Rzeczywiście była mu ona obca i w jego utworach takich bohaterów właściwie nie ma. A jednak potrafił Mickiewicz ich pokazać, szczególnie tam, gdzie parafrazował cudze myśli i bywał wtedy radykalniejszy niż autor oryginału (*Nowy Rok*). Dlaczego więc

⁵⁶ A. Mickiewicz: *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe. T. 3: *Dramaty*. Oprac. Z. Stefanowska. Warszawa 1995. Wszystkie cytaty z *Dziadów* pochodzą z tego wydania. Tom i numery stron podaję w nawiasach.

⁵⁷ S. Skwarczyńska: *Rola „Zbójców”...*

akurat w tekście Schillera wypaczył intencję autora? Sądzę, że wy tłumaczeniem może być właśnie ów symbol światła, który – umieszczony w kontekście bliskiej poecie symboliki tego „żywołu” – okazał się zwodniczy.

Kleiner twierdzi, że tłumaczenie *Światła i ciepła* jest dowodem zmiany stanowiska poety, na którym ogromne wrażenie robił nie tylko płomienny idealizm Schillera, ale i jego smutek, świadomość upadków i zawodów. Zdanie to jednak wydaje się być słuszne raczej w przypadku *Nowego Roku* czy części I *Dziadów*⁵⁸.

Skwarczyńska nazywa przekład *Światła i ciepła* jednym z najmniej udanych. Trzeba się z nią zgodzić, gdyż trafność przekładu mierzyć wypada wiernością względem oryginału⁵⁹. Kiepski to zatem przekład, lepsza parafraza i bardzo ciekawy wiersz. Praca nad nim pozwoliła Mickiewiczowi z pewnością uchwycić proces powstawania znaczeń w języku. Proces, który „dzieje się” dopiero podczas lektury osadzającej słowa w konkretnych kontekstach. Te same wyrazy „światło” – „ciepło” poza znaczeniami słownikowymi w języku niemieckim i polskim, mają też swoje dodatkowe sensory w języku poetyckim Schillera i Mickiewicza. Fakt ten musiał sobie poeta uświadamiać. Nawet jeśli jeszcze nie był tego pewny w momencie, kiedy wysyłał wiersz Jeżowskiemu z prośbą o uwagi, to przecież do kwestii tej powrócił, skoro w *Dziadach* odtworzył postawę opisaną przez Schillera i był w stanie w tekst dramatu wpisać jej interpretację – zgodną z myślą zarówno oryginału *Światła i ciepła*, jak i swojego przekładu⁶⁰.

⁵⁸ J. Kleiner: *Mickiewicz*. T. 1. Lublin 1948, s. 194.

⁵⁹ Piotr Fornelski (*Kontekstualizacja przekładu...*) przypomina, że można mówić o wierności dwóch tekstów jedynie wtedy, jeśli zaznaczy się wyrażenie, pod jakim względem mają one być sobie wierne – w tym przypadku byłaby to wierność pod względem poetyckiego obrazowania i skojarzeń, jakie ma ono wywołać.

⁶⁰ Związki pomiędzy tekstem *Światła i ciepła*, przekładem Mickiewicza i częścią I *Dziadów* mogą być kolejnym głosem przemawiającym na korzyść tezy o wcześniejszym powstaniu ostatniego z tych utworów, o jego istnieniu

Kolejnych przykładów na to, jak wiele mógł się nauczyć młody poeta, tłumacząc utwory obcojęzyczne, dostarcza analiza Mickiewiczowskich przekładów Byrona. Spróbujmy przyrzeć się dwóm pracom tego typu. W przypadku wiersza *Sen* – mimo opatrzenia go podobnie enigmatyczną formułą („Z Lorda Byrona”) jak wiersz *Światło i ciepło* – intencja przetłumaczenia, a nie sparafrazowania wiersza jest wyraźna. I dopiero uważna (podwójna) lektura ujawnia różnice, które i tym razem wynikają z odmienności w języku poetyckim. W tej analizie chciałabym się zatrzymać nad kilkoma fragmentami, które ujawniają nie tyle rozbieżności pomiędzy angielskim oryginałem a polskim przekładem, co kontrowersyjne wybory, których dokonał Mickiewicz, wcielając tekst Byrona w przestrzeń polskich tekstów.

W pierwszym wersie wiersza w przekładzie Mickiewicza czytamy: „Dwoiste życie nasze” [1, s. 161]. Otwierający przymiotnik oznacza tyle, co złożone z dwóch części, nic jednak nie mówi o stosunku, w jakim te dwie wyróżnione części pozostają względem siebie. Dalsze fragmenty: „sen ma świat udzielnny”, „Troski dzienne ciężarem przywalają sennym / I ujmują ciężaru naszym pracom dziennym” [1, s. 161] – wyjaśniają, że jedną z tych części jest sen, który oddzielony jest tu wyraźnie od jawy (dnia). Takie rozumienie wspierane jest dodatkowo przez opozycję snu – jawy (nocy – dnia), która jest jedną z najsilniej zakorzenionych w świadomości i języku. Należy więc rozumieć, że zarówno sen, jak i jawa mają swoje miejsce w życiu, następują po sobie, przeplatają się niejako. Tymczasem ów przymiotnik „dwoiste” jest tłumaczeniem angielskiego *two-fold*⁶¹, którego słownikowe znaczenie to raczej: „podwójny”. Rozpisując angielskie słowo, otrzymamy: *two* (dwa) – *fold* (załładka, fałda, w znaczeniu czasownikowym: składać). Jest więc

(lub powstawaniu, przynajmniej w ogólnym zarysie) już w czasie prac nad częściami II i IV.

⁶¹ G. Byron: *Selection from Poetry, Letters and Journals*. London 1949, s. 170–175.

świat nie tylko dwoisty – z dwóch różnych natur złożony. Wersja angielska informuje jednocześnie o rodzaju zależności pomiędzy tymi dwiema sferami – są one względem siebie równoległe, podwójnie złożone, pod powierzchnią kryje się fałda, zakładka. Konsekwencje tej drobnej zmiany widoczne są w całej części pierwszej. Mickiewicz napisze więc o śnie, iż „z rzetelną wiarą rządzi nad marnym królestwem” [1, 161], zamiast jak Byron nazwać domenę snu „dziką rzeczywistością” (*wild reality*). I zgodnie z logiką obrazów sen będzie się „wcielał” w człowieka – przejmował władzę nad nim w odpowiednich momentach – a nie „dzielił” go (*divide*) pomiędzy dwie równorzędne rzeczywistości. Przeprowadzone przez Mickiewicza zmiany prowadzą do powstania dwóch odmiennych koncepcji snu. Według Byrona sen jest niejako odwrotną stroną jawy, cały czas obecną i ściśle do niej przylegającą. Potrzeba jedynie odpowiednich warunków, aby człowiek „zmylił otchłanie”. Mickiewicz natomiast pokazuje sen jako królestwo, które obejmuje władzę nad człowiekiem, kiedy ten zasypia, wtedy tylko pojawia się ono, by zniknąć wraz z przebudzeniem. Ta koncepcja snu kojarzy się z naukowymi wyjaśnieniami jego fenomenu. Skoro sen „wywołuje duchy przeszłości” i „cienie z grobu”, to – zgodnie z poglądem psychologów – żeruje niejako na rzeczywistości daytime, od niej pożyczając bodźców i wrażeń, które są potem jedynie „twórczo” przekształcane w obrazy trudne do rozpoznania (dlatego czytamy też: „one, gdy zechcą, na to przerobić nas mogą, / Czym nie byliśmy nigdy” [1, s. 162]). Rzecz charakterystyczna, że Mickiewicz, który teoretycznie odrzucał wszelkie naukowe tłumaczenia snu, w swojej twórczości dawał czasem obrazy tego zjawiska zgodne z ich założeniami⁶².

Inaczej jest jednak u Byrona. Zaznaczona na początku podwójność świata, jego złożenie z dwóch równoległych sfer, każe

⁶² Przykładem tak skonstruowanej sceny jest sen Senatora – o tej niekonsekwencji Mickiewicza pisze M. Cieśła-Korytowska: *O romantycznym poznaniu*. Kraków 1997, s. 79.

inaczej odczytywać wiernie przecież przez Mickiewicza przełożone wiersze. Wers: „Czynią [sny] z nas to, czym nie byliśmy” („*They make us what we were not*”) – powinniśmy raczej rozumieć jako ukazanie całkiem odmiennej wizji ludzkiego losu, która nie ma nic wspólnego z rzeczywistą sytuacją. Ten inny scenariusz realizuje się jednak w świecie snu, niejako alternatywnie do rozgrywającej się na jawie historii. I choć u Byrona pojawia się również myśl o tym, że być może sen to zaledwie cień rzeczywistości, to jednak ginie ona w szeregu pytań, które nie znajdują ostatecznego potwierdzenia („*The dread of vanished shadows – Are they so? / Is not the past all shadow – What are they? / Creations of the mind?*”⁶³).

Dla interpretacji wiersza Byrona bardzo istotne jest dostrzeżenie różnicy między dwoma użyciami pojęcia „snu”. Raz jawi się on jako druga strona bytu, niezależny od dziennej rzeczywistości świat, w którym rozgrywają się odmienne historie, a ludzie żyją innym życiem. Do tej sfery należą młodzieńiec, dziewczyna i ich smutne dzieje. To nie wymyślone postaci, ale pełnoprawni mieszkańcy świata „po drugiej stronie lu-

⁶³ Ów fragment w przekładzie Mickiewicza brzmi następująco: „Więc mary są cienie? / Przeszłość nie jestże cieniem? Czymże jest marzenie?”. Tutaj ciąg pytań zmierza wyraźnie w stronę utożsamienia wszystkich wymienionych zjawisk (snu, przeszłości, marzenia) z cieniem rzeczywistości. Wątpliwości Byrona u Mickiewicza giną. Szczególnie widoczne jest to w momencie, kiedy wprowadza on dodatkowo pytanie o istotę marzenia. W języku polskim możliwe jest takie rozgraniczenie pojęć, egzystuje bowiem zarówno słowo „sen”, jak i „marzenie”, a ich znaczenia nie są tożsame. W języku angielskim na oznaczenie obu zjawisk musimy użyć tego samego rzeczownika *dream*. W tym przypadku możemy jednak być pewni, że Byronowi nie chodziło o marzenie, a jedynie dalej zapytywał o istotę snu, nie użył bowiem wcale dwuznacznego rzeczownika, posłużył się jedynie zaimkiem *they*, który odsyła deiktycznie do snów, o których była mowa wcześniej. Mickiewicz, przywołując marzenia i włączając je w ten ciąg pojęciowy (sen-przeszłość-marzenie), eksponuje ulotność, nierzeczywistość, niesamodzielną ich wszystkich. Także snu, który w ten sposób zajmuje pozycję wtórną wobec rzeczywistości, jest jej cieniem, przekształceniem, a nie odrębną, niezależną całością, względem tej pierwszej równorzędną.

stra". Drugie znaczenie snu to jego znaczenie jako szczególniego momentu – chodziłoby tu o sen jako pewną „czynność” czy może raczej specyficzną aktywność umysłu, która umożliwia dotarcie do zakładki świata, tego, co zazwyczaj ukryte i niewidoczne, a co stanowi być może istotną tajemnicę bytu i jest ważniejsze od tego, co tak łatwo dostrzegane. W tym drugim znaczeniu pojawia się sen wszędzie tam, gdzie mówi poeta o charakterze swojej wizji⁶⁴. Sen jest więc u Byrona zarówno zasadą konstrukcji świata (fugi o dwóch równoległych liniach czasoprzestrzennych), jak i sposobem poznania (dochodzeniem do tego, co najważniejsze, choć niewidoczne dla oczu). Ta podwójność w tłumaczeniu Mickiewicza zanika – sen jest tu raczej odmiennym stanem świadomości, któremu czasem ulega człowiek. Różnica ta związana jest także zapewne ze specyfiką języków polskiego i angielskiego. W mowie Byrona wyraz *dream* ma swoje znaczenie rzeczownikowe (*a dream*) i tłumaczymy go wówczas jako sen (lub marzenie). Ten sam jednakże wyraz, bez żadnego przyrostka, może funkcjonować jako czasownik (*to dream*), a wtedy oznacza „czynność” snu. W tekście możliwe jest więc zachowanie tej podwójności. Inaczej jest w języku polskim, gdzie „sen” i „śnić” należą wprawdzie do tej samej rodziny i posiadają wspólny rdzeń, są to jednak dwa odrębne wyrazy.

Przekładając wiersz Byrona, Mickiewicz nie tylko musiał znaleźć ekwiwalent dla angielskiego *twofold*, co – jak się okazało – może pozbawić wiersz części istotnych skojarzeń. Musiał też wpisać ten tekst w system tekstów polskich tego czasu, zwłaszcza zaś swoich własnych, wśród których nie ma jeszcze w tym okresie takiej koncepcji snu, która odpowiadałaby Byronowskiemu rozumieniu tego fenomenu⁶⁵. Przenosząc sen

⁶⁴ Fragmenty takie, jak: „*A slumbering thought, is capable of years, / And curdles a long life into one hour*” (tutaj chyba najlepiej wyjaśnia poeta, jak działa wizja senna), „*A change came o'er the spirit of my dream*”, „*My dream was past; it had no further change. / It was of a strange order*”.

⁶⁵ Maria Piasecka twierdzi, że dopiero w *Prologu* drezdeńskich *Dziadów* (a więc osiem lat po przekładzie *Snu*) Mickiewicz wypracował teorię snu zbli-

na grunt polskiej tradycji i obrazowania, Mickiewicz zmienił znaczenie tego motywu i sprawił, że wszystkie obrazy w tekście (choć wiernie oddane w tłumaczeniu) zyskują nową interpretację, zaciera się natomiast intencja oryginału⁶⁶. Oczy-

żoną do Byronowskiej: „*The Dream* posiada własny, realny byt. »Jest drugim życiem« człowieka, gdybyśmy użyli formuły Gerarda de Nerval, czy też »życiem osobnym, wplatającym się w życie ziemskie«, jak określił go twórca *Obermanna*, Etienne P. de Senancour” (M. Piasecka: *Mistrzowie snu. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*. Wrocław 1992, s. 30). Piasecka słusznie ogranicza tę zbieżność do *Prologu*, kolejne bowiem sceny *Dziadów* (także w jej interpretacji) powracają raczej do nieco innego rozumienia snu jako doświadczenia psychologicznego, które umożliwia poznanie siebie, a także dotarcie do prawdy o świecie. Koncepcja ta pojawiała się u Mickiewicza już wcześniej (*Romantyczność, Dziady* cz. II i IV). Alina Witkowska w jej świetle odczytuje także trawestację Byronowskiego *Snu*, dopatrując się w tym utworze tezy o sennym *alter ego* realnego ja, które jest skrępowane przez świadomość (A. Witkowska: *Mickiewicz. Słowo i czyn*. Warszawa 1983, s. 22). Interpretacja Witkowskiej zmierza w gruncie rzeczy do odwrócenia pojęć i potraktowania tej śnionej rzeczywistości jako prawdziwej, podczas gdy rzeczywistość dzienna jest sztucznym konstruktem umysłu ograniczonego przez świadomość i zmysły. Taka interpretacja *Snu* wymaga jednak poparcia przez inne teksty Mickiewicza. Pozostaje natomiast faktem, że nawet w swojej „uzupełnionej” wersji koncepcja Mickiewicza różni się znacznie od Byronowskiej, brakuje w niej bowiem przekonania o równorzędnie istniejących scenariuszach, różnych pomysłach na człowieka, równorzędnych rzeczywistościach, które współistnieją i dopiero wszystkie razem tworzą prawdę o świecie. U Mickiewicza nie ma jeszcze koncepcji świata jako fugi, po której równoległych liniach czasoprzestrzennych można się poruszać podczas snu.

⁶⁶ Sen, który nie jest jedynie dziełem wyobraźni, ale dostarcza wiedzy o głębi psychicznej człowieka, pojawi się u Mickiewicza dopiero w części III *Dziadów*. Tam też znajdzie się miejsce na pokazanie różnego rodzaju widzeń sennych, które będą miały swój „byt udzielny” (por. interpretacja M. Piaseckiej: *Mistrzowie snu...*, s. 61–68). Od koncepcji Byrona będą się jednak różniły pierwiastkiem wizyjnym, nieobecnym w omawianym wierszu Byrona. W części III *Dziadów* pokazuje Mickiewicz sny-wizje, w których człowiek – uwolniony ze wszystkich dziennych, zewnętrznych ograniczeń, mówiąc językiem Saint-Martina, „otwiera szerzej wrota duszy”, które przekroczyć może w tej niezwyklej chwili Bóg lub szatan. Ta koncepcja zrodziła się jednak nie pod wpływem Byrona, ale filozofii mistycznej, w której tajniki wprowadzał poeta Oleszkiewicz (pisze o tym szerzej W. Weintraub: *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*. Warszawa 1982).

wiedzie z łatwością można wskazać utwory, w których przesunięcia obrazowe nie będą miały tak daleko idących konsekwencji, ponieważ struktura całego wiersza (czy raczej nadrzędna zasada jego kompozycji) nie została naruszona. Dobrym przykładem jest tutaj inny wiersz Byrona, którego tłumaczeniem zajmował się Mickiewicz – wiersz *Ciemność*. Oryginał jest podporządkowany zasadzie miniaturyzacji, w myśl której możemy go podzielić na dziesięć części⁶⁷, czyli obrazów definiujących niejako ciemność na dziesięć różnych sposobów. Każdy z nich przedstawia istotę ciemności odmiennie, każdy jest jednocześnie zamkniętą definicją, do której niczego właściwie nie można dodać, ponieważ dotyka ona istoty rzeczy i w tym sensie jest w pełni wyczerpująca⁶⁸. Można jedynie (co czyni Byron) dodać kolejną obrazową definicję, która nie jest uzupełnieniem poprzedniej, a raczej powiedzeniem tego samego poprzez inny obraz. Całość stanowi zestawienie dziesięciu miniatur połączonych na zasadzie przyległości, a nie wynikania. Spójność wewnętrzna uzyskano głównie dzięki temu, że słowa, które w jednym obrazie znajdują się niejako na marginesie, pełnią funkcję uzupełniającą, w kolejnym zajmują pozycję centralną i to wokół nich wyrasta wizja⁶⁹. Przesuwanie pojęć podkreśla zmienność perspektywy, w wierszu Byrona to samo zjawisko pokazywane jest z różnych punktów widzenia.

⁶⁷ Części te obejmowałyby następujące wersy (tekst oryginału według wydania *Poems of Lord Byron*. London 1923, s. 19–21): I (2–5); II (6–9); III (10–5); IV (16–21); V (22–32); VI (32–7); VII (38–43); VIII (43–54), IX (55–69); X (69–81).

⁶⁸ Czy Mickiewicz wykorzystał gdzieś podobną konstrukcję? Można się tu chyba dopatrzeć podobieństwa z wierszem *Polały się łzy*, o którym I. Opacki pisze, że kolejne wersy „następują tam po sobie jak słoje pnia” (I. Opacki: *Mickiewiczowskie...*, s. 217). Uwzględniając różnicę w charakterze obu wierszy, warto zauważyć, że Mickiewicz posłużył się tutaj techniką analogiczną do zastosowanej przez Byrona.

⁶⁹ I tak na przykład słońce i księżyc wspomniane w pierwszej części powracają w drugiej, gdzie tematem staje się przemijanie dni, z których żaden nie przynosi jasności. Pragnienie światła, pojawiające się w części drugiej,

Mickiewicz zachował tę zasadę kompozycyjną, choć i tutaj nie obyło się bez pewnych przekształceń tekstu. Nie naruszają one jednak zasadniczej reguły miniaturyzacji. W przekładzie polskim możemy wyróżnić jedynie dziewięć skończonych obrazów, kompletnych definicji. Stało się tak za sprawą nie całkiem wiernego przetłumaczenia przez Mickiewicza wersów ósmego i dziewiątego. Pojawiająca się u Byrona „samotność” (*desolation*) znika w polskiej wersji. Dalej zaś Mickiewicz pisze: „Cały ród ludzki prosił o jedno u Boga: / O światło” [1, s. 270]. Sugeruje w ten sposób jedność rodu ludzkiego, który dotknięty wspólnym nieszczęściem, odczuwa bliskość i wspólnotę. Nie taka jest jednak intencja oryginału, skoro Byron pisał: „I wszystkie serca / były zamrożone w samolubnej modlitwie o światło” (*„and all hearts / were chilled into a selfish prayer for light”*). W oryginale nieszczęście nie zbliża ludzi, ale oddala ich od siebie, każdy skupiony jest wyłącznie na swoich potrzebach i choć prośba we wszystkich sercach jest jednakowa, to przecież każdy zanosi ją z osobna. U Byrona po tym zminiaturyzowanym obrazie strachu, izolacji, samotności ludzi następuje obraz kolejny, który pokazuje ludzi rozpaczliwie próbujących przedłużyć istnienie światła na ziemi, choćby tylko światła sztucznie wzniecanego – w tym celu wszyscy mieszkańcy ziemi palą swoje siedziby. Kończące tę część stwierdzenie, że w tym krótkotrwałym blasku mogą ostatni raz spojrzeć sobie nawzajem w twarz, jest nawiązaniem do obrazu ludzi oddzielonych od siebie i samotnych – są samotni, bo w tym okrytym ciemnością świecie nie mogą się już nawet zobaczyć.

Przekład Mickiewicza zdaje się zapominać o tych fizycznych warunkach, które uniemożliwiają międzyludzkie kontakty w świecie pozbawionym dnia. Jego wizja ludzi zjednoczonych wspólnym cierpieniem rozrasta się, zagarniając to, co w oryginale jest już odrębnym obrazem (część III). U Mickiewicza:

w części trzeciej przybiera postać, decydujących dla tej wizji, płonących stosów, które mają odsunąć moment zapadnięcia całkowitych ciemności. Ta konsekwencja w obrazowaniu utrzymana jest w całym wierszu.

„Wszystko płonie: i wspaniałe gmachy / Panów koronowanych, i wieśniacze dachy” [1, s. 270], a takie wyszczególnienie podkreśla tylko wspólnotę nieszczęśliwych, bez różnicy majątku i stanu. Ci ludzie wspólnie cierpiący pragną też w zakończeniu tej części: „raz ostatni zajrzeć sobie w oczy” [1, s. 270]. Mickiewicz skonstruował tu obraz świata, który zjednoczył się w obliczu wspólnego nieszczęścia i w tych przerażających chwilach ludzie szukają zbliżenia. Takiego obrazu u Byrona nie ma. Ludzie są samotni, a obraz tych, którzy chcą jeszcze raz spojrzeć w twarz drugiego człowieka, został przez Byrona wykorzystany jako klucz do zdefiniowania zjawiska ciemności absolutnej, oddzielającej człowieka od świata, który staje się po prostu niewidoczny. O potrzebie duchowej wspólnoty Byron nie wspomina. Mickiewicz, przekształcając jeden z obrazów (wprowadzając swój własny na miejsce dwóch innych), przekształcił tekst oryginału, ale nie naruszył nadrzędnej zasady kompozycyjnej, a tym samym nie zniekształcił interpretacji wiersza *Ciemność*⁷⁰.

Przekład tego akurat wiersza Byrona jest interesujący także z innego powodu – widać tutaj wyraźnie trudności pracy tłumacza, który musi poradzić sobie z miniaturowymi, skończonymi całościami, gdzie każde słowo ma swoje bardzo istotne miejsce i praca „podstawiania” wydaje się wręcz niemożliwa. Pomijając już oczywiste ingerencje w tekst oryginału⁷¹ (których jest w tym przekładzie niewiele), warto zadać pytanie o to, jak radzi sobie Mickiewicz z obrazowaniem Byrona. Próbuje on wiernie odtworzyć sekwencję kolejnych „wizji” ciemności, które zmierzają do przerażającej konkluzji, że w świecie przez nią opanowanym ginie nie tylko to, co należy do sfery dnia i jasności, ale także i to, co na ogół kojarzy się z mrokiem,

⁷⁰ W przekładzie autorstwa Mickiewicza można zauważyć także inne drobne zmiany (wystarczy przyjrzeć się wersowi trzeciemu lub dwudziestemu dwiema liniami i porównać ich kształt z oryginałem). Wpływ tych zmian na zniekształcone odczytanie wiersza Byrona jest jednak stosunkowo niewielki.

⁷¹ Jak ta opisana wcześniej, gdzie tłumacz opuścił po prostu istotne słowa.

a więc cień, chmury. W świecie ciemności nic nie ma racji bytu. Mickiewicz świetnie rozumie intencję oryginału i jeśli w jego tekście brak konsekwencji Byrona, to jest to jedynie skutek niemożliwości precyzyjnego przełożenia obrazów stworzonych w języku angielskim⁷². W wielu miejscach dowodzi jednak Mickiewicz wielkiego wyczucia językowego. Na przykład tam, gdzie dla oddania angielskiego *darkling*, określającego niezwykle zjawisko wizualne związane z gaśnięciem gwiazd, wprowadza Mickiewicz staropolskie „olsnać”, które pasuje tutaj znacznie lepiej niż równoważne znaczeniowo „ślepnąć”. *Darkling* to słowo, którego pisana historia sięga roku 1450. W 1667 roku użył go Milton, pisząc: „*The wakeful Bird Sings darkling, and in shadiest covert hid Tunes her nocturnal Note*”⁷³. Atmosfera jest tu podobna do tej z wiersza Byrona, a wrażenie ciemności potęgują nagromadzone wyrazy związane z mrokiem i nocą – wśród nich właśnie *darkling*. Mickiewicz zachowuje tę zasadę i wśród słów oznaczających ciemność wymienia „olsnać”. Nie jest to słowo szczególnie przez Mickiewicza ulubione – poza tłumaczeniem *Ciemności* pojawia się w twórczo-

⁷² Takie rozluźnienie miniatury, zatarcie jej wyraźnych konturów widoczne jest w częściach I, II, III. W części I dotyczy to przede wszystkim pominięcia słońca. Nie ma o nim mowy, a więc wprowadzenie w części II ranków, które „wchodzą i mijają” jest wprawdzie w pełni zrozumiałe, ale znika ta subtelna nić rządząca pojawianiem się kolejnych obrazów w wierszu (patrz przypis 114). O zmianach w części II pisałam szerzej. Ich konsekwencją jest między innymi to, że pojawiający się w części VI obraz wojny, ludzi zabijających się nawzajem, aby zdobyć pożywienie, jest tutaj nieoczekiwany, podczas gdy woryginał wprowadza go część II wzmiankująca samolubstwo i samotność ludzi w świecie. W części III zabrakło podkreślenia, że wraz z upływem czasu światła jest coraz mniej, z każdą chwilą mniej jest drzew, które można by podpalić, aby przez chwilę jeszcze cieszyć się wątłym nawet blaskiem. Zaciemnienie (*nomen omen*) tego miejsca przez Mickiewicza sprawia, że wiersz traci nieco ze swej konsekwencji, nie jest bowiem już tak wyraźnie pokazane, że całość zmierza do absolutnej ciemności, że światło jest jeszcze podtrzymywane, że zamiera powoli i dopiero ostatni wers oznajmia całkowite zwycięstwo ciemności.

⁷³ *Oxford Dictionary*. Second Ed. Vol. 4. Oxford 1989, p. 253.

ści poety jeszcze tylko raz (w *Dziadach Widowisku*⁷⁴). Linde podaje kilka przykładów jego użycia i prawie wszystkie albo pochodzą z kazań, albo zostały użyte w taki sposób, aby pokazać metaforyczną ślepotę ducha⁷⁵. Mickiewicz sięgnął więc po słowo szczególne, które nie funkcjonuje tylko jako synonim wyrazów „ciemnieć”, „gasnąć”, ale wprowadza dodatkowo osobliwe znaczenie metaforyczne.

Bardzo trafnie wybiera też Mickiewicz tłumaczenie słowa *fiend*, które pojawia się w przedostatniej miniaturze. W polskiej wersji czytamy o dwóch ludziach, którzy wykrzesawszy resztki słabego ognia: „Ujrzeli się, wzdrygnęli, padli i skonali: / Zgrozą widoku swojego zabili się społem; / Nie poznali się z twarzy, lecz głód nad ich czołem / wyrzył: nieprzyjaciele” [1, s. 272]. Słowo *fiend* ma jednak wiele znaczeń⁷⁶. Mógł więc Mickiewicz wybrać „diabła” albo „fanatyka”. A jednak jakkolwiek inny wybór zachwiałyby spójnością tej miniatury, która pokazuje narodziny strachu (a wraz z nim języka figuratywnego) i jest niemalże powtórzeniem – cytowanej też przez Rousseau⁷⁷ – anegdoty o narodzinach metafory. Wybór słowa „nieprzyjaciół” w zakończeniu obrazu czyni tę miniaturę przejrzystą i wewnętrznie skończoną. Pojawiający się w tym miejscu diabeł albo fanatyk, choć zrozumiałby, domagałby się dodatkowych interpretacji i rozbijał spójność tej niewielkiej formy. Poza tym udało się w ten sposób zachować potencjalną grę słów angielskiego oryginału: *fiend* jedną tylko literą różni się od *friend* (przyjaciół), choć znaczenie jest krańcowo różne,

⁷⁴ *Słownik języka Adama Mickiewicza...*, s. 562.

⁷⁵ S.B. Linde: *Słownik języka polskiego*. T. 3. Warszawa 1954, s. 548.

⁷⁶ *Oxford Dictionary...*, Historia tego wyrazu sięga X wieku i wtedy rzeczywiście oznaczał przede wszystkim nieprzyjaciela, a w kontekstach religijnych – diabła. W XIX wieku jednakże zaczęło się pojawiać i stopniowo zyskiwać przewagę inne znaczenie. Słowo *fiend* używane było na określenie kogoś uzależnionego od czegoś (np. *opium-fiend*) lub ogarniętego jakąś pasją (bliskie polskiego rzeczownika „fanatyk”).

⁷⁷ O znaczeniu tej metafory u Rousseau pisze: P. de Man: *Blindness and Insight. Essays in The Rhetoric of Contemporary Criticism*. New York 1971.

antynomiczne. Sam system językowy podsuwa więc interpretację – oto nienawidzą się ci, którzy kiedyś przyjaźnili się lub przynajmniej byli bliscy przyjaźni.

Nowy styl

Wszystkie omówione tu przykłady nawiązują – mniej lub bardziej bezpośrednio – do problemu języka i sposobów jego użycia. I choć w czasie, gdy Mickiewicz pisał część IV *Dziadów* i tłumaczył wiersze Schillera oraz Byrona, daleki był jeszcze od stworzenia własnej teorii języka, to jednak refleksja nad nim zajmowała już istotne miejsce w jego twórczości i korespondencji. Jest to zapewne przejaw ogólniejszej tendencji, która pojawiła się w europejskim romantyzmie, a wiąże się z doświadczeniem obcości w świecie, wrogości wobec jakiegokolwiek standaryzacji i symplifikacji, świadomością dynamicznych zmian zachodzących w otaczającej rzeczywistości, która nie jest już uładowana i uporządkowana na wzór oświeceniowej⁷⁸. Wątpliwości muszą się więc pojawiać wokół samej natury języka, który, będąc statycznym, schematycznym i systemowym, kłóci się z naturą rzeczywistości, a zatem nie może służyć do mówienia o niej. O tym, jak sztucznym konstruktem narzuconym rzeczywistości jest język, pisał Schiller, pokazując zmagania swoich bohaterów z nazwą i imieniem. Podejmował ten problem Goethe, który każe swojemu Faustowi, tłumaczącemu *Ewangelię*, zmienić zdanie: „Na początku było słowo”, tak, aby pojawiły się w nim raczej treść, siła, czyn. Wydaje się, że Faust, który wierzy w moc znaków, akurat co do słowa ma poważne wątpliwości, dostrzegając jego słabość i niewystar-

⁷⁸ W. Tatarkiewicz: *Romantyzm, czyli rozpacz semantyka*. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4, s. 4–7.

czalność. Intuicję tę potwierdzają kolejne sceny dramatu⁷⁹. Słabość języka może być wynikiem rezygnacji ze słowa mówionego na rzecz pisma. Tylko oralność gwarantuje bowiem uczestnictwo w świecie i dostęp do prawdy o nim, pismo zakłada zniekształcenie tego, co w mowie oczywiste i dane bezpośrednio. Romantycy żyją już w świecie zdominowanym przez język pisany, język śladów. Zmuszeni są zatem odnaleźć jak najlepszą jego realizację, próbują „ożywiać” język książek⁸⁰.

Rozczarowanie językiem wynika przede wszystkim z jego skończoności, ograniczoności – w takich terminach nie można oddać bogactwa zmieniającej się ciągle rzeczywistości. Słowa,

⁷⁹ I tak, kiedy pojawia się Mefistofeles, Faust wita go pytaniem: „Jak zwiesz się?”. Odpowiedź Mefistofelesa jest następująca: „Błahym pytanie to się wiesz / Na ustach tego, co tak gardzi słowy, / Co pozorami wszelkimi się brzydzi, / Chcąc zawsze dotrzeć do istot osnowy” [s. 80]. W rozmowie z uczniem natomiast przebrany za Fausta Mefistofeles stwierdza nie bez ironii: „Słowo stawia się na zawołanie. / Słowami świetnie się szermuje / Słowami system się buduje / W słowa się wierzy doskonale” [s. 106]. Pod wpływem Mefista Faust zaczyna podejrzewać, że nawet jego przysięgi miłosne będą kłamstwem: „Gdy po najwyższe sięgam słowa / I żary te, którymi płonę, / Zwę wieczne, wieczne, nieskończone, / Czyż to piekielna kłamstw osnowa?” [s. 161]. Cyt. za: W. Goethe: *Faust*. Tłum. W. Kościelski. Warszawa 1958; numery stron w nawiasach.

⁸⁰ W czasie prelekcji paryskich (czyli w okresie, kiedy Mickiewiczowska refleksja nad językiem przestała być przedmiotem poszukiwań i prób podejmowanych w praktyce pisarskiej, zostanie natomiast wyraźnie sformułowana) poeta był wielkim rzecznikiem oralności, słowa mówionego, które jako jedyne dociera do istoty rzeczy nie „zamazując” jej. Realizacją tego postulatu są także same prelekcje – Mickiewicz przestaje pisać, zaczyna mówić. Można się zastanawiać, czy rzeczywiście mamy tu do czynienia z całkowitym zerwaniem z pismem, jak zauważa Mikołaj Sokołowski rodowód prelekcji był przecież literacki, choć Mickiewicz starannie to ukrywał (M. Sokołowski: *Tajemnica słowa. Mickiewicz wobec oralności i piśmienności*. W: *Tajemnice Mickiewicza*. Red. M. Zielińska. Warszawa 1998, s. 160). Nawet jeśli uznamy ten moment za odejście poety od słowa pisanego, za najradzykalniejszy krok na drodze uzdrawiania języka, to – patrząc z perspektywy części IV *Dziadów* czy *Ballad i romansów* – jest to kwestia odległej przyszłości. Na razie Mickiewicz podejmuje inne próby, mające na celu udoskonalenie języka, a jest to – trzeba to podkreślić – język wyłącznie pisany.

które na dodatek istnieją zawsze wewnątrz zamkniętego systemu danego języka, niosą ze sobą często dodatkową klasyfikację moralną lub estetyczną. Jest ona narzucana zjawiskom zgodnie z prawami języka, a nie rzeczy samej. Słowa sprawdzają się jedynie na poziomie encyklopedii, czyli właśnie tam, gdzie chodzi o definiowanie, ujęcie całościowe, wiedzę pewną i skończoną. Okazują się jednak niewystarczające tam, gdzie do rzeczywistości próbuje się podejść bez przed-sądów, bez owej porządkującej siatki pojęć. Posługiwanie się językiem w sposób „encyklopedyczny” świetnie opisuje Goethe w *Fauście*: „Gdy poznać i opisać chce się coś żywego, / To naprzód trzeba ducha wygnać z niego, / A wnet się części w rękę trzyma, / Tylko, niestety, ducha łączni nie ma”⁸¹. Jakie jest więc wyjście z tej sytuacji? Aby nie mówić o świecie, który rozsypuje się na pozbawione sensu elementy, aby nie utrzymywać pozorów, które udają prawdę, można jedynie zamilknąć. Albo potraktować język z niezbędnym dystansem, odkryć, że jego natura jest tylko i jedynie metaforyczna, o żadnej dosłowności mowy być nie może. Tak rozumiany język staje się więc przestrzenią pewnej gry. Wszechobecna metafora jako zasada rządząca językiem to jedna z najważniejszych jej reguł. Sceny, które obrazują odkrycie tej prawdy, pojawiają się często w utworach romantycznych. Należą do nich omawiane wcześniej językowe eksperymenty Franciszka w *Zbójcach*, Luizy w *Intrydze i miłości* czy moment ustanowienia nieprzyjaciela w drugim człowieku jako wyznania swego strachu, jak to ma miejsce w wierszu *Ciemność* Byrona⁸². Sko-

⁸¹ W. Goethe: *Faust...*, s. 103.

⁸² Poczucie niewystarczalności dotychczasowego języka było właściwe nie tylko najbardziej znanym romantykom. Znakomitym przykładem może być praktycznie w Polsce nieznany poeta flamandzki Guido Gezelle (1830–1899), zaliczany w swej ojczyźnie do grupy poetów romantycznych. Jego poezja polega na grze słów, która sprawia, że język „śpiewa”. A wszystko po to, aby wyrazić dziecinny zachwyt światem, którego nie można wytłumaczyć ani zrozumieć, można go jedynie podziwiać. Świetną ilustracją „naginania” języka jest wiersz *Pisarz* (*Het schrijverke*), który w całości został tak skomponowany, aby brzmienie słów naśladowało lot ważki zakreślającej nad wodą krę-

ro więc raz uzna się, że słowa znaczą jedynie umownie i aby mogły przemówić, potrzebny jest proces interpretacji, podejmuje się jednocześnie próbę zbliżenia języka do świata. To jeden z romantycznych paradoksów. Pozornie bowiem język oddala się od świata, słowo nie odsyła do rzeczywistości, a jedynie do innych słów, zmusza więc do uwikłania w teksty i nie obiecuje drogi wyjścia. Z drugiej jednak strony taka właśnie natura języka, który nie jest, ale staje się, ciągle zmieniający się i otwarty (na nowe konteksty i dopowiedzenia), uniemożliwiający jednoznaczną ocenę, odpowiada naturze świata. Tym nowym językiem rządzą więc takie same prawa jak rzeczywistością, proces rozumienia (interpretowania) języka jest analogiczny do procesu rozumienia świata. Stąd tak ważny dla romantyków motyw czytania – świat należy odczytywać poprzez najróżniejsze znaki (ruina, grób, labirynt), które odsyłają do kolejnych znaków, rozpoczynając w ten sposób wędrówkę do prawdy. W wędrówce tej zaś (podobnie jak w procesie lektury) nie chodzi wyłącznie o osiągnięcie celu, ale też o samą drogę (stąd tak lubiany w romantyzmie typ fabuły, która jest obrazem takiej właśnie sytuacji – cel osiągnięty po długiej wędrówce jest tożsamy z punktem wyjścia, w tym sensie wędrówka może się wydawać zbędna, a jednak przebyta droga jest absolutnie konieczna ze względu na osiągnięte zrozumienie⁸³).

Nowe podejście do języka zakłada więc traktowanie słów jedynie jako zewnętrznych, fragmentarycznych znaków, które nie ukrywają pełni znaczenia, ale właśnie pustkę, którą

te linie, zmieniającej często kierunek, skręcającej nagle, aby po chwili płynnie powrócić w to samo miejsce. W tekście pojawiają się także wyrazy, które nie istnieją w języku flamandzkim – zostały specjalnie stworzone przez poetę na potrzeby wielkiej onomatopei, jaką jest wspomniany wiersz (G. Gezelle: *Dichtoefeningen*. Roeselare 1858).

⁸³ Najlepszym przykładem tak skonstruowanej fabuły jest Novalisowska bajka o Hiacyncie i Różyczce (Novalis: *Uczniowie z Sais*. W: *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*. Wybrał, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył J. Prokopiuk. Warszawa 1984).

trzeba dopiero zapełnić w procesie interpretacji. Dlatego jeśli czytając „prześlizgujemy” się jedynie po słowach, pozwalając automatycznie odesłać się do encyklopedycznych znaczeń, uzyskujemy uproszczony (a w wielu przypadkach po prostu fałszywy) obraz świata. Jeśli jednak podejmiemy wysiłek przeanalizowania słowa, przywołania możliwych kontekstów i semantycznych skojarzeń, każde słowo zaczyna znaczyć w inny, zaskakujący sposób. Bardzo trafnie zjawisko to opisał Paul Valéry, dlatego mimo dystansu czasowego warto w tym miejscu zacytować jego słowa, bo świetnie oddają one językowy problem romantyków: „Dane słowo, całkowicie jasne, gdy słyszy się je lub używa w języku bieżącym, które nie stwarza żadnych trudności, gdy wpisane jest w szybki bieg zwykłego zdania, staje się magicznie kłopotliwe i stawia dziwny opór, sprzeciwia się wszelkim wysiłkom zdefiniowania, kiedy tylko wyłącza się je z obiegu w celu przeanalizowania go na osobności i poszukuje sensu, zawiesiwszy uprzednio jego bieżącą funkcję”⁸⁴. Na takie „szybkie czytanie” nie ma oczywiście miejsca w poezji, która powinna być „oczyszczaniem, odskrobywaniem słów”⁸⁵ z tej pozornej jednoznaczności i oczywistości, którą zdążyły obrosnąć, dzięki przyzwyczajeniu i ludzkiemu zamiłowaniu do jasności i porządku. Poezja ma więc być podróżą w głąb słowa, być może aż do samego aktu nazwania⁸⁶, gdzie

⁸⁴ P. Valéry: *Variété* V. Gallimard 1944, s. 132: „tel mot qui est parfaitement clair quand vous l'entendez ou vous l'employez dans le langage courant, et qui ne donne lieu à aucune difficulté quand il est engagé dans le train rapide d'une phrase ordinaire, devient magiquement embarrassant, introduit une résistance étrange, déjoue tous les efforts de définition aussitôt que vous le retirez de la circulation pour l'examiner à part, et que vous lui cherchez un sens, après l'avoir soustrait à sa fonction momentanée”. Cytat podaję w tłumaczeniu L. Brogowskiego z eseju G. Bachelarda: *Poetyka marzenia...*, s. 60.

⁸⁵ Termin Edmonda Gilliarda (cytuję za: G. Bachelard: *Poetyka marzenia...*, s. 58). Termin znów nieromantyczny, ale bardzo trafnie oddający omawiane zjawisko.

⁸⁶ Warto zauważyć, że takie podróże w głąb słów są przedmiotem refleksji wielu dwudziestowiecznych teorii. Ich realizacje bywają różne, ale punkt wyj-

może się ukrywać oszustwo („sen” w ustach Franciszka) albo uproszczenie („upiór” w części IV *Dziadów*).

Niechęć do książek deklarowana przez Mickiewicza w części IV *Dziadów* jest więc protestem nie tyle przeciw konkretnemu dziełu, co przeciwko dawnemu językowi, który pokazuje „świat w proszku” i „martwe prawdy”. Nie jest natomiast próbą zdeprecjonowania książki jako takiej ani samej lektury (która jest dla romantyków ikoną życia). Książka oceniana negatywnie to ta, która unieruchamia i ogranicza rzeczywistość, mówiąc zaś językiem Goethego lub Mickiewicza z *Romantyczności* – uśmierca ją. To ta sama książka, która według Schillera potrafi komentarzem zabić każdą prawdziwą wielkość (*Zbójcy*). Pojawi się jednak w twórczości Mickiewicza także motyw książki ocenianej dodatnio. Będzie to „księga losów” (*Kartofla*), „księga myśli i dzieł” (*Arcymistrz*), „księga nocy” (*Sen* z Byrona), „księga sybilińska losów świata” (część III *Dziadów*)⁸⁷. Tutaj książka nie oszukuje, a jej lektura jest swego rodzaju wtajemniczeniem. Znaki, które trzeba odczytać, są rozumiane nie jako posiadające jednoznaczne, słownikowe definicje, ale jako ślady wskazujące drogę, wymagające wysiłku i zaangażowania zmierzającego do prawdy człowieka-czytelnika.

Mickiewicz nie tylko dostrzegał potrzebę tego „nowego” języka, ale też podejmował próby stworzenia go. Jednym ze sposobów zagłębiania się w materię językową i sięgania po to, co przy pierwszej lekturze pozostaje zakryte, jest przekładanie kategorii gramatycznych, które – jak się wydaje – nie muszą podle-

ścia pozostaje ten sam. Zadania tego podejmuje się choćby cytowany przeze mnie tak często G. Bachelard (*Poetyka marzenia...*), kiedy pisze, jak poprzez marzenia odkrywamy w słowach akt nazywania. Również J. Derrida, podejmując się etymologicznych i słowotwórczych analiz, próbuje wydobyć właściwe znaczenie słowa spod tego przyjmowanego i powtarzanego mechanicznie (*Biała mitologia. Metafora w tekście filozoficznym*. Przeł. W. Krzemiński. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3).

⁸⁷ Użycie motywu książki podaje za: *Słownik języka Adama Mickiewicza...*, s. 564–565.

gać refleksji, są raczej obowiązującymi normami, które należy przyjąć, na kategorie „myślowe”. I tak rzeczownik będzie dla niego nadaniem światu ostrego konturu, przymiotnik chwytaniem wrażenia (a więc również ustatycznianiem, ale niejako na mniejszą skalę, jedynie jako moment, chwila, która nie rości sobie prawa do obiektywności, jest próbą zbliżenia się do prawdy, jej niewielką częścią). Czasownik zaś jest czystym stawaniem się, ruchem, zmianą, ograniczany zaś bywa wyłącznie rzeczownikami, pomiędzy którymi występuje, wyzwolony spod ich władzy traci ten fałszywy (bo ściśle określony i skończony) punkt wyjścia i dojścia⁸⁸. Sposób wykorzystania przez Mickiewicza części mowy jest na tyle ciekawy, że warto poświęcić trochę czasu omówieniu kilku przykładów. Na początek tekst, o którym nie było mowy w tym rozdziale – oto fragment ballady *Lilije*:

Zbrodnia to niesłychana,
Pani zabija pana;
Zabiwszy grzebie w gaju,
Na łączce przy ruczaju,
Grób liliją zasiewa,
Zasiewając tak śpiewa:
Rośnij kwiecie wysoko,
Jak pan leży głęboko;
Jak pan leży głęboko,
tak ty rośnij wysoko. [1, s. 107–108]

⁸⁸ W znacznie późniejszej wprawdzie, ale godnej przypomnienia w tym miejscu, Mickiewiczowskiej „teorii lingwistycznej” (dającej się wyprowadzić z wykładów paryskich) pojawia się przekonanie, że źródłem języka jest czasownik, to on ma umysłowy charakter i stanowi przeciwieństwo imienia (rzeczownika), który jest materialny (Z. K o p c z y ń s k a: *Słowo w Mickiewiczowskiej koncepcji języka*. W: *Mickiewicz. Sympozjum w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim*. Red. M. M a c i e j e w s k i. Lublin 1979). Można tę myśl rozwijać, wskazując relacyjny wymiar czasownika wobec skończoności (tym samym ograniczoności) rzeczownika. Załączki rewolucyjnego podejścia do części mowy dają się odnaleźć już w młodzieńczych balladach.

Samo przetworzenie słów pieśni gminnej, która zainspirowała poetę, jest charakterystyczne. Zamiast oryginalnego: „Stała się nam nowina, Pani pana zabiła”, Mickiewicz wybiera czas teraźniejszy, sugerując aktualność zdarzenia, na które nie patrzy się tutaj z perspektywy, ono się dzieje, a opowiadający i słuchacz próbują nadażyć za rozgrywającymi się wydarzeniami. Eksponując czasownik w jego teraźniejszości, rezygnuje jednocześnie poeta z rzeczownika „nowina”, a jednak, mimo że nieobecny, jest on wyraźnie sugerowany przez czasownik właśnie – to, co się dopiero staje, jest najświeższą ze wszystkich nowin. Owo zorientowanie na czasownik jeszcze wyraźniej widać w pieśni śpiewanej przez niewierną żonę nad grobem męża. Tutaj dwa czasowniki: „rośnij” i „leży” oraz ich określenia: „wysoko” i „głęboko” wyznaczają całą przestrzeń utworu. Sugerują one łączność pomiędzy porządkiem wyższym a tym ziemskim. Związek ten odnawiany jest poprzez każdy ludzki czyn, który zasługuje na karę lub nagrodę. Czasownik „rośnij” wyznacza więc przestrzeń utworu (rozpięcie pomiędzy symboliczną górą a dołem), jak również jego czas (stopniowy rozwój wydarzeń zmierzający do ostatecznej katastrofy, kiedy łączność z tym wyższym porządkiem zostanie osiągnięta, a zbrodnia będzie musiała zostać ukarana). W innej balladzie, w *Świteziance*, poeta pokazuje, jak można wykorzystać do określenia ruchu i zmiany nie tylko czasownik, ale i przymiotnik. Spójrzmy na następujące fragmenty: „Słowicze wdzięki w męczyzny głosie, / A w sercu lisie zamiary”; „Chłopiec przykleknał, chwycił w dłoń piasku, / Piekielne wzywał potęgi, / Kłął się przy świętym księżycu blasku” [1, s. 66]. Kontrastowe pary przymiotników „słowicze” – „lisie”, „piekielne” – „święty” nie służą opisaniu pewnego stanu rzeczy, określeniu konkretnych cech. Występują raczej w funkcji dynamizującej przestrzeń utworu – tę wewnętrzną, rozszerzając ją pomiędzy szczerość a kłamstwo, a także tę zewnętrzną, przywołując wyższy porządek na górze i chaos na dole. Przymiotniki te, choć zgodnie z zasadami gramatyki pełnią funkcję przydawek i są okre-

śleniami rzeczowników, w warstwie sensów są jednak dookreśleniami czasowników⁸⁹.

Interesujące przykłady znajdujemy też w działalności przekładowej Mickiewicza. Oto kilka z nich, pochodzących z omawianego w tym rozdziale wiersza *Ciemność*⁹⁰. W tekście Mickiewicza czasowniki wydają się dominować. Poeta chętnie tłumaczy inne formy gramatyczne na czasowniki lub imiesłowy (na przykład *stingless* – nie kaleczą; *moonless* – zaćmiony), a czasem dodaje nowe czasowniki w oryginale nieobecne. Gdy Byron pisze „*and the stars did wander darkling in the eternal space, Rayless and pathless*”, u Mickiewicza oprócz tłumaczeń dwóch form czasownikowych (zbłąkawszy, olsnąwszy) znajdujemy jeszcze: „uciekły i znikły, biorąc lot”, które to formy zastępują przymiotniki (dodajmy – odrzeczownikowe) oryginału. Rzeczowniki, które pojawiają się w tych wersach: „lot” i „powrót”, są nimi niewątpliwie z punktu widzenia gramatyki, ich znaczenie jest jednak znowu czasownikowe, ewokują ruch, dynamikę, zmiany. Inny charakterystyczny fragment to opis reakcji ludzi na zapadającą ciemność. U Byrona niektórzy z nich: „*with curses cast them down upon the dust, and gnashed their teeth and howled*”. Trzy czasowniki zastąpione zostają w tekście polskim siedmioma: „pada i bluźni, i w piasku się ryje, targa włos, zgrzyta zębem, ręce gryzie, wyje” [1, s. 271; wyróżnienie – M.B.]. Obraz zostaje przez Mickiewicza poszerzony, ale właściwie jedynie o formy czasownikowe, rozpacz i strach ludzi pokazane są poprzez ich gwałtowne gesty i ruchy. Innym przykładem czasownika jako

⁸⁹ Dynamizacją języka bajek zajmuje się Ewa Urbańska-Mazurek (por. E. Urbańska-Mazurek: *Kilka uwag o języku bajek Adama Mickiewicza*. W: *Mickiewicz jako bajkopisarz*. Red. K. Cysewski. Słupsk 2000).

⁹⁰ Pomijam tutaj te zmiany, które dyktowane są specyfiką języka polskiego, a więc to, że prawie wszędzie, gdzie w oryginale użyta jest strona bierna, w tłumaczeniu pojawia się strona czynna. Wynika to jednak z tego, że strona bierna w języku polskim używana jest rzadziej, nie można więc tej zmiany uważać za jeden z przykładów dynamizacji wypowiedzi wprowadzonej przez polskiego poetę.

kategorii nadrzędnej w opisie wszelkich zjawisk jest tłumaczenie jednego z końcowych wersów wiersza. Byron pisze: „*The winds were withered in the stagnant air*”. Mickiewicz rezygnuje z liczby mnogiej wiatru, ale proponuje inne podwojenie, jak można się domyślić, dotyczy ono czasownika. Pojawiają się więc w polskim tekście dwa, oba w stronie czynnej (choć akurat w tym przypadku można było zachować stronę bierną oryginału, posługując się podobnie jak tam jednym czasownikiem). Czytamy więc, że: „Wicher w stęchłym powietrzu uwiązł i zastygł” [1, s. 273]. Przykład ten zasługuje na szczególną uwagę, ponieważ Mickiewicz użył tu aż dwóch czasowników w stronie czynnej dla oznaczenia bezruchu.

Niewątpliwie lektura Schillera była świetną szkołą przedstawionego wyżej pojmowania części mowy. Mickiewicz musiał dostrzegać to, co o języku Schillera pisał Hugo von Hofmannsthal: „Jego przymiotnik jest jakby pochwycony w pełnym biegu, jego rzeczownik jest najostrzejszym konturem rzeczy, widzianej z góry w locie, cała energia jego duszy jest w jego czasowniku”⁹¹. Na poziomie składni odpowiednikiem tego podziału mogłoby chyba być rozróżnienie pomiędzy zdaniami twierdzącymi a pytającymi. Te pierwsze aspirują do kreowania statycznej wizji świata, są skończone, co podkreśla kropka w piśmie, a opadająca intonacja w mowie. Inaczej jest ze zdaniami pytającymi, które pozostają zawieszone, niedokończone, jakby domagały się dopiero dookreślenia (którego zresztą często u Mickiewicza brak albo jest ono takie, iż może jedynie przeczyć wszelkiej pewności⁹²). Nie dziwi więc, że w *Balladach i romansach* Mickiewicz tak chętnie i często posługuje się pytaniami⁹³.

⁹¹ Hugo von Hoffmannsthal o F. Schillerze. Przeł. S. Lichański. W: F. Schiller: *Wybór pism...*, s. 5–6.

⁹² „Kto jest dziewczyna? – ja nie wiem” [1, s. 65] – odpowiedź wprawdzie pada, ale jedynie utwierdza ona przekonanie o niejasności, niejako podtrzymuje niepewność i zawieszenie, a opadająca intonacja maskuje brak odpowiedzi.

⁹³ Kwestię tę rozwija I. Opacki: *O „Balladach i romansach” Mickiewicza...*

Reguły gramatyczne, jeśli groziły nadaniem językowi (w szczególności poetyckiemu) wrażenia ciężkości i przymusu, traktował Mickiewicz ze znaczną swobodą. Schematy powielane zawsze i niezależnie od sytuacji, uniwersalne zasady nie mogły się nadawać do wyrażania sytuacji szczególnej wraz z całym bogactwem towarzyszących jej niepowtarzalnych odczuć i wrażeń. Dlatego w liście do Lelewela pisał Mickiewicz: „Każdy prawie grzech gramatyczny popełniony z namysłem; i nieprędko chyba skruczę uczuję. Odwykłem od dźwięków mowy ojczystej, kołysa i klaska milsze dla mnie aniżeli -sze i -szcze. Może się potem poprawię, ale dotąd muszę swojego ucha radzić się i jemu zaufać. Z czego zaś nigdy nie poprawię się, są to wolności składni [...]” [14, s. 417]. Decyduje więc intuicja, a nie poprawność gramatyczna. To ona bowiem potrafi przewidzieć, jakie słowo zostanie najpełniej „odczute” przez czytelnika (bo przecież o to także – o wewnętrzne doświadczenie, bez konieczności przekładania go na jakiegokolwiek terminy – romantykom chodzi). Dlatego pisał Mickiewicz: „W poezji między dwoma wyrazami równego znaczenia i mocy – prawie matematycznie powiedzieć można, że krótszy jest lepszy” [14, s. 446]. I nie chodzi tu o matematyczną ścisłość, ale o subiektywne odczucie.

„Język Logosem nie jest. Będąc najdoskonalszym narzędziem odbijającym świat, język odbija go w sposób kaleki. Jest jeszcze jednym przejawem rozdziału, pęknięcia między sferą ziemskich i niebieskich imion”⁹⁴. Te słowa, choć poświęcone Krasińskiemu, mogłyby równie dobrze opisywać stan językowej świadomości młodego Mickiewicza. Przytaczam je tutaj nie tylko dla potwierdzenia wcześniej omawianej tezy o powszechnym dla romantyzmu rozczarowaniu językiem, ale także dlatego, że zestawienie zabiegów językowych Mickiewicza i Krasińskiego daje wyniki, moim zdaniem, interesujące. Różnicę pomiędzy nazwą a rzeczywistością Krasiński próbuje

⁹⁴ M. Szargot: „*Ziemia rozdziału – niebo połączenia*”. O liryce Zygmunta Krasińskiego. Katowice 2000, s. 82.

przewyciężyć, eksperymentując z imieniem, poszukuje nazw nowych, oryginalnych, wyszukanych, które zastąpią dotychczasowe niedoskonałe słowa. Stąd w twórczości Krasińskiego znajdziemy tak wiele neologizmów. Ten kierunek postępowania, próba zastąpienia języka starego językiem nowym poprzez wymianę jego zasobu leksykalnego, a więc tworzenie neologizmów właśnie, wydaje się być w pełni uzasadniony. Nie sposób więc nie zapytać, do jakiego stopnia skorzystał z niego Mickiewicz. Z analizy słownictwa używanego przez poetę wynika jednak, że nie poświęcał on tworzeniu nowych nazw zbyt wiele uwagi. Na 70 tysięcy słów-haseł wymienionych w karto-tece *Słownika języka Adama Mickiewicza* zaledwie 121 to neologizmy⁹⁵. Analiza zaś tych okazjonalnie pojawiających się nowotworów językowych nasuwa dodatkowo spostrzeżenie, że są one mało oryginalne i niezbyt urozmaicone. Największą grupę wśród nich stanowią neologizmy żartobliwe, które dają się podzielić na kilka dodatkowych „podgrup” (na przykład tworzenie czasowników od rzeczowników, parodiowanie, użycie formantów obcych i mało produktywnych na gruncie języka polskiego⁹⁶). Teresa Skubalanka zauważyła: „Żarty Mickiewicza naśladują typy już używane. Jak się wydaje, wyjątek stanowi jedynie kilka nowotworów z bajek o typie przenośni sferycznej”⁹⁷. Mickiewicz nie tyle więc tworzy pojedyncze słowa na nazwanie poszczególnych zjawisk, co eksperymentuje z systemem, próbując stworzyć nowy paradygmat. Nie interesuje go wymiana konkretnego imienia, ale wprowadzenie nowej zasady nazywania, lepszej niż dotychczasowa, ale z niej wynikającej. Nie chce on stworzyć czegoś całkiem nowego, nierozpoznawalnego w kategoriach dotychczasowego języka, próbuje jedynie odświeżyć i ulepszyć ten już istniejący. Z czego wynika ta umiarkowana – w porównaniu z Krasińskim – posta-

⁹⁵ T. Skubalanka: *Nowotwory językowe Mickiewicza wobec teorii i praktyki oświeceniowej i romantycznej. Materiały dyskusyjne komisji naukowej obchodów Roku Mickiewicza*. Warszawa 1955, s. 56.

⁹⁶ Ibidem, s. 7–16.

⁹⁷ Ibidem, s. 17.

wa? Możemy zaryzykować przypuszczenie, że dla Krasińskiego owa różnica pomiędzy nazwą a rzeczą była w istocie nieredukowalna, a więc wszelka próba zbliżenia tych sfer do siebie z góry musiała być skazana na niepowodzenie. Tymczasem przez Mickiewicza nieprzystawalność języka do świata mogła być odczuwana jeszcze nie jako wynikająca z natury tych dwóch bytów, ale jako efekt zepsucia, skostnienia języka, a więc jako proces częściowo przynajmniej odwracalny⁹⁸. Jest jednak jeszcze jedna możliwość i ona wydaje się bardziej prawdopodobna. Mickiewiczowską oszczędność w dziedzinie neologizmów można tłumaczyć jego przekonaniem o potrzebie języka prostego i naturalnego. Jeśli ideałem jest, jego zdaniem, język potocznej rozmowy, to nie ma tutaj miejsca na wyszukane neologizmy, trudne do zrozumienia konstrukcje semantyczne. Wymiana leksyki na nową wprawdzie, ale jeszcze bardziej obcą powszechnemu odczuciu użytkowników języka i ich codziennym doświadczeniom, uczyniłaby z języka jedynie sztuczną hybrydę.

Nie znaczy to, że Mickiewicz nie próbuje rozszerzać zasobu leksykalnego języka. Czyni to jednak, sięgając po wzory już istniejące. „Odnawianiu” poetyckiego języka ma bowiem służyć nie wprowadzenie do niego neologizmów, ale prowincjonalizmów⁹⁹, tych wyrazów swojskich i gminnych. Dzięki temu poezja nie tylko traci swoją sztuczność i encyklopedyczne powinowactwa, lecz zyskuje jednocześnie cały nowy repertuar nazw, którymi może się posługiwać dla określenia rzeczy i zja-

⁹⁸ Myślenie takie wpisuje oczywiście Mickiewicza w sferę romantycznych mitów o pierwotnym idealnym, a utraconym języku. Krasiński natomiast – pozbawiony takich złudzeń – wydaje się wyprzedzać swoją epokę.

⁹⁹ Analizę języka Mickiewicza pod kątem częstotliwości występowania i szczególnego znaczenia prowincjonalizmów znajdziemy w następujących pracach: S. Dobrzycki: *Kilka spostrzeżeń nad językiem Mickiewicza. Notatki do dziejów języka polskiego literackiego*. „Prace Filologiczne” VII, 1911; K. Nitsch: *Z zagadnień języka Mickiewicza*. W: K. Nitsch: *Wybór prac polonistycznych*. T. 1. Wrocław 1954; J. Trypućko: *Źródła języka Mickiewicza*. W: *Adam Mickiewicz 1855–1955*. Księga zbiorowa. Londyn 1958.

wisk. Ten nowy słownik podkreśla tylko umowność wszelkich nazw, pomiędzy którymi trzeba teraz wybierać. Prowincjonalizmy wydają się skuteczniejsze dlatego, że są „bliższe życia”, czyli nie zdążyły się jeszcze wtopić w język książkowy, nie uległy jeszcze zanikowi pod schematycznym znaczeniem przypisanym im przez literaturę¹⁰⁰. Dlatego bardziej dziwią ich zestawienia z innymi wyrazami. Nie można przebiec po nich wzrokiem, trzeba zastanowić się nad tymi połączeniami, przeczytać je kilkakrotnie. Ważnej roli prowincjonalizmów bronił Mickiewicz, pisząc w przedmowie do drugiego wydania *Poezji*: „W balladach, pieśniach i w ogólności we wszelkich poezjach, na gminnym podaniu opartych i szczególny charakter miejscowy noszących, wielcy poeci starożytni i nowocześni używali i używają prowincjonalizmów, to jest wyrazów i wyrażań, od ogólnie przyjętego książkowego stylu różniących się” [5, s. 181]. W podobnej funkcji występowały w poezji Mickiewicza orientalizmy. Choć ich oddziaływanie najwyraźniejsze jest w *Sonetach krymskich*, to jednak pamiętać należy, że występują one w twórczości poety od samego początku¹⁰¹. O ich proveniencji tak pisze Stanisław Stachowski:

Różnorodność warstw etymologicznych (tatarska, osm.-turecka, tur.-perska i tur.-arabska), skomplikowane drogi przechodzenia do języka polskiego (bezpośrednie, pośrednictwa wschodniosłowiańskie, pośrednictwa zachodnioeuropejskie), nieznamość języków muzułmańskiego Bliskiego Wschodu u Adama Mickiewicza – wszystko to pozwala (lub każe) sądzić, że orientalizmy w utworach Mickie-

¹⁰⁰ Przełamując tradycje książkowe i broniąc prowincjonalizmów, reprezentował Mickiewicz stanowisko „romantyczne”, wyróżniające się jednak na tle innych „nowych” prądów, zbliżone właściwie jedynie do stanowiska Lelewela (M.R. Mayenowa: *Mickiewicz a tendencje stylistyczne*. „Pamiętnik Literacki” 1956, z. specjalny: *W setną rocznicę zgonu Adama Mickiewicza*, s. 311).

¹⁰¹ Wykaz orientalizmów w twórczości Mickiewicza por. S. Stachowski: *Słownictwo pochodzenia orientalnego w utworach Adama Mickiewicza*. W: *Mickiewicz i Kresy*. Red. Z. Kurzowa i Z. Cygał-Krupowa. Kraków 1999, s. 231.

wicza pochodzą z drugiej ręki. Uważamy, że głównym źródłem orientalizmów, jakie spotykamy u naszego poety, jest bardzo dobra znajomość staropolskich tekstów XVI–XVIII wieku, w których większość (i to znaczna) turcyzmów i tataryzmów Mickiewiczowskich jest poświadczona. [5, s. 134]

W tym przypadku erudycja literacka bezpośrednio wzbogaciła język młodego poety. Nawet późniejszy kontakt z językami Wschodu nie okazał się w tej kwestii decydujący i choć Mickiewicz usłyszał mowę Tatarów krymskich podczas swego pobytu w tych stronach, jednak wykorzystane w jego sonetach wyrazy to nie tylko te, które zapamiętał podczas niezwyklej wycieczki, ale przede wszystkim te, które znał już z literatury, wyrazy arabskie i perskie natomiast zaczerpnął z prac orientalistów¹⁰² (a także z poezji).

Nie tylko na poziomie leksyki Mickiewicz sięga po elementy pochodzące z różnych systemów, wykorzystując do swoich celów zarówno słowa, które utrwały się już w powszechnym odczuciu jako literackie, jak i te gminne, codzienne, domowe. Pod jego piórem wszystko służy jednemu celowi, tworzy nieprzypadkowo zróżnicowaną całość. Odpowiednikiem tego „chwyty” jest też wplatanie w tekst utworu zarówno przekształconych piosenek ludowych (*Chór Młodzieńców* w *Dziadach. Widowisku* śpiewa pieśń opartą na motywach ludowej pieśni ukraińskiej), jak i fragmentów zaczerpniętych z oper (*Pieśń Strzelca* w tym samym utworze inspirowana jest operą Webera *Wolny strzelec*) czy fragmentów poezji (obcych – przykład *Amalii Schillera* w części IV *Dziadów*, i własnych – *Oda*

¹⁰² Ibidem. Zainteresowania orientalne Mickiewicza mogły się pojawić już podczas studiów w Wilnie. Wielu wybitnych orientalistów polskich wywodziło się z tego kręgu: Michał Bobrowski, Jan Wiernikowski, Józef Kowalewski, Aleksander Chodźko czy Ludwik Spitznagel. Największy wpływ na Mickiewicza wywarły jednak prace Józefa Sękowskiego. To jego *Collectanea* pomogły poecie w opracowaniu przypisów do *Sonetów krymskich* i posłużyły za swoisty słownik terminów obcych (A. Zajączkowski: *Orient jako źródło inspiracji w literaturze romantycznej doby mickiewiczowskiej*. Warszawa 1955, s. 11–12, 77–80).

do młodości w tym samym dziele). Wszystko jest traktowane tak samo poważnie, na równych zasadach uczestniczy w świecie kreowanym przez poetę.

Mickiewicz był też bardzo wrażliwy na kontekst, w jakim pojawiały się używane przez niego słowa, gdyż nie przyznawał im samoistnego, skończonego znaczenia, ale dostrzegał ich podatność na interpretację. W komentarzu do *Sofiówki* napisał: „U wielkich poetów często wyrazy dziwią się, pierwszy raz spotkawszy się ze sobą” [5, s. 135]. To oczywiście bardzo trafna definicja metafory, ale skoro metaforę uznawali romantycy za naczelną zasadę języka, jest więc to krótkie zdanie – w pewnym sensie – definicją języka właśnie. Ten sposób myślenia jest jednocześnie zyskiem i stratą romantyków. Jego niewątpliwa korzyść polega na tym, że pozwala zerwać z fałszywą statycznością i skończonością. Znaczenia w tekście powstają dopiero na styku sąsiadujących słów, niejako pomiędzy nimi. Kłopot polega wszakże na tym, że ten kontekst, który w założeniu powinien być migotliwy i zmienny, produkować nowe znaczenia, też ulega uschematycznieniu, jeśli wystarczająco często słowo powtarza się w podobnych kontekstach, jego możliwość produkowania nowych znaczeń zostaje uśpiona. Przykład takiej sytuacji znajdujemy w wierszu *Światło i ciepło*, którego tłumaczeniem zajmował się Mickiewicz. Przesunięcie znaczeniowe (i pewna niekonsekwencja tekstu polskiego względem oryginału) wynikają właśnie z tego, że Mickiewicz umieszcza kluczowe pojęcia światła, ciepła i prawdy w kontekstach, do jakich był przyzwyczajony, nie dostrzegając (niejako wbrew własnym założeniom) możliwości zmiany i produkowania całkiem nowych znaczeń. Inaczej jest natomiast w wierszu *Ciemność*, gdzie znów dzięki analizie możliwych kontekstów, a także skojarzeń, które samo słowo może wywoływać, Mickiewicz wybiera – spośród dostępnych tłumaczowi możliwości – słowo „nieprzyjaciół” zamiast „diabeł” czy „fanatyk”. Tutaj interpretacja kontekstu okazała się trafna.

W wykładach w Collège de France wiele uwagi poświęcił Mickiewicz językowi. Interesowały go zarówno etymologiczno-

-semantyczne analizy, jak i poszukiwania w regułach rządzących językiem pewnych ogólnych prawd o świecie¹⁰³. Ta mistyczno-lingwistyczna teoria powstała oczywiście znacznie później niż omawiane tutaj utwory. Nie pojawiła się jednak nagle i nieoczekiwanie, a jedynie jako konsekwencja poszukiwań prowadzonych od pierwszych wczesnych utworów.

¹⁰³ Z. K o p c z y ń s k a: *Słowo w Mickiewiczowskiej koncepcji...*

Zamek, czyli być może tak, być może nie'

Poszukując nowego sposobu pisania, mogącego sprostać wieloznaczności opisywanych zjawisk, Mickiewicz czerpał z doświadczeń innych pisarzy. Nie ograniczał się jedynie do poszukiwań czysto językowych. Równie interesujące były dla niego sposoby konstruowania całych obrazów, służących wyrażeniu skomplikowanych treści. Obrazy takie, sprawdzone w tekście innego poety, mogły być później z powodzeniem wykorzystane przez Mickiewicza w jego własnych utworach. Jedną z istotnych zapożyczonych figur jest *zamek*.

Na początek nieco statystyki. Z 1191 wierszy *Grażyny* zaledwie 33 opisują zamek, czyli przestrzeń, w której rozgrywają się wydarzenia kluczowe dla opowiadanej fabuły. Poświęca mu też poeta jeden (niezbyt obszerny) przypis². Statystyka nie dowodzi jednak marginalności tego problemu, a jedynie szczególnej roli, jaką odgrywa przestrzeń w tym utworze. Nie jest ona

¹ „*Forse che sì, forse che no*” – „być może tak, być może nie” to dewiza labiryntu w pałacu w Mantui (por. P. Sant’Angeli: *Księga labiryntu*. Tłum. I. Bukowski. Warszawa 1982, s. 305).

² O skrótowym ujęciu przestrzeni w *Grażynie* i *Konradzie Wallenrodzie* pisze Elżbieta Szalewska: *Interpretacje przestrzeni, osadnictwa i architektury budowli w poezji Adama Mickiewicza*. W: *Mickiewicz interdyscyplinarny*. Red. K. Cysewski. Słupsk 1999, s. 145.

bowiem jedynie dekoracją, skomplikowanym kolażem rekwizytów, wymagających szczegółowego opisu, ale jednym z podstawowych elementów, który nie stanowi tła dla opisywanych zdarzeń, ale o nich decyduje, nie jest miejscem pobytu bohaterów, ale determinuje ich charaktery. Juliusz Kleiner pisał: „Zamek Litawora ma jedno z naczelných miejsc w tym szeregu budowli nadających fizjonomię ludziom i wypadkom”³. Właściwość ta zbliża *Grażynę* do współczesnych jej dzieł francuskich, niemieckich czy angielskich, albowiem „władady zamki, klasztory, opactwa [...] w świecie nowej literatury europejskiej”⁴. Pomysł wykorzystania przestrzeni, w której rozgrywają się wydarzenia, jako swoistej miniaturowej zawierającej w sobie najważniejsze sensy opowiadanej historii, nie jest oczywiście oryginalnym pomysłem Mickiewicza. Gdzie zatem szukał wzorów poeta, wznosząc w *Grażynie* niezwykle zamczysko? Czy także w tym przypadku uważna lektura dzieł obcych podsunęła mu rozwiązanie, które z powodzeniem zastosował we własnej twórczości?

Znak labiryntu

Ze względu na sposób wykorzystania przestrzeni *Grażyna* zbliżona jest do *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa. Dopiero czytając utwór Tassa i dostrzegając podobieństwa pomiędzy nim a *Grażyną*, można wydobyć właściwe znaczenie przestrzeni w dziele Mickiewicza. *Jerozolima wyzwolona* należała do ulubionych lektur poety. Legenda rodzinna głosiła, że jego ojciec recytował ją prawie całą z pamięci⁵. Można chyba założyć, że polski

³ J. Kleiner: *Mickiewicz*. T. 1. Lublin 1948, s. 344.

⁴ Ibidem.

⁵ W polskim przekładzie Piotra Kochanowskiego (Z. Sudolski: *Mickiewicz. Opowieść biograficzna*. Warszawa 1995, s. 16).

poeta znał tę epopeję dość dokładnie, skoro była ona przedmiotem prowadzonych przez Leona Borowskiego ćwiczeń, na które uczęszczał podczas pierwszego roku studiów w Wilnie⁶. Domagał się też, w liście do Jana Czeczota, przysłania egzemplarza tej epopei. List pisany był w listopadzie 1822 roku, a więc właśnie w czasie pracy nad *Grażyną*⁷. Można więc uznać za wysoce prawdopodobne, że wszelkie zbieżności pomiędzy tymi utworami nie są przypadkowe. Wskazywano dotychczas na podobieństwa pomiędzy główną bohaterką powieści poetyckiej Mickiewicza a Kloryndą u Tassa⁸. Rzeczywiście, sposób zaprezentowania postaci jest uderzająco podobny – opis zainteresowań, edukacji i sposobu spędzania wolnego czasu obu kobiet jest identyczny. Na tym jednak podobieństwa się kończą, ponieważ Klorynda pozbawiona jest tego, co dla Grażyny najistotniejsze – miłości, która czyni podejmowane przez nią decyzje tak dramatycznymi⁹. Jest jednakże o wiele bardziej istotne podobieństwo pomiędzy tymi utworami, a dotyczy ono przesłania. Zarówno Mickiewicz, jak i Tasso wykorzystują jej specyficzne znaczenie.

W przypadku utworu Tassa sprawa wydaje się bardziej oczywista. Wprawdzie włoski poeta również nie poświęca opisowi miasta zbyt wiele miejsca, Jerozolima – Święte Miasto – pozostaje jednak w centrum uwagi niezależnie od liczby wersów, w których pojawia się jej opis. Nie bez powodu została wymieniona w tytule – to ona organizuje sens tego dzieła; wszystko,

⁶ A. Pińczuk: *Litewskie lata Adama Mickiewicza*. Warszawa 1998, s. 25.

⁷ A. Mickiewicz: *Dzieła*. Wydanie Rocznikowe. T. 14: *Listy*. Oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska. Warszawa 1998, s. 244.

⁸ J. Kleiner: *Mickiewicz*. T. 1...; W. Borowy: *O poezji Mickiewicza*. T. 1. Lublin 1958.

⁹ J. Kleiner: *Mickiewicz*. T. 1... Należy jednak dodać, że jeśli szukać będziemy pierwowzorów Grażyny w *Jerozolimie*, to obok Kloryndy konieczne wymienić trzeba również Erminię. To ona udaje się do obozu nieprzyjaciela przebrana w zbroję wojowniczką, zbroję, której nosić nie umie, czyni to zaś wiedzona właśnie miłością (por. W. Borowy: *O poezji Mickiewicza...*, s. 141–142, 150).

co jest w nim przedstawione, dzieje się z jej powodu. Jest to więc miejsce symboliczne, i to symboliczne niejako podwójnie. Pierwszy raz znaczy już w momencie, kiedy zostaje wymienione. Dzieje się tak za sprawą tradycji i religii: nie jest ważny wygląd tego miejsca, istotne jest natomiast, że zawiera ono w sobie Grób Pański. W ten sposób – nawet wbrew geograficznym danym – stanowi ono zawsze centrum chrześcijańskiego świata. Podejmuje się trudną i pełną niebezpieczeństw drogę, aby wyzwolić święte miejsce z rąk niewiernych i osiągnąć tym samym zbawienie i wieczną szczęśliwość – albo zwyciężając wroga, albo ginąc w imię Chrystusa. Tasso wykorzystuje to pierwsze znaczenie, to ono organizuje sensy przedstawionych przez niego zdarzeń. Zauważmy, że w epopei tej nie ma innego podziału na „dobrych” i „złych” (tych, którzy mają zwyciężyć, i tych, którzy powinni ponieść klęskę) niż podział na walczących w obronie Jerozolimy i tych, którzy ją okupują. Wszelkie inne wskazówki są jednakże niepotrzebne, skoro dysponujemy tym niepodważalnym punktem odniesienia. Dlatego też autor nie musi już troszczyć się o jakąkolwiek krytykę lub pochwałę jednej ze stron. I nie czyni tego w istocie. Zarówno wśród obrońców, jak i napastników znajduje przykłady męstwa, ale i zdrady, niesłusznego uporu, braku poszanowania władzy. Możemy więc znaleźć bohaterów pozytywnych i negatywnych po obu stronach obronnego muru otaczającego Jerozolimę. Także ewentualne proporcje między nimi są kwestią drugorzewną, skoro ze struktury utworu wyłania się nadrzędny podział na tych, którzy mają rację, i tych, którzy się mylą. Takiej symboliki miejsca (można ją tutaj nazwać pierwotną, w tym sensie, że nie jest ona tworzona przez autora na potrzeby konkretnego utworu, ale wynika z szeroko rozumianego kontekstu pozaliterackiego) nie mógł oczywiście wykorzystać Mickiewicz w *Grażynie*. Miejsce akcji uczynił bowiem budowlę historyczną wprawdzie, ale nie obrosła w tak żywotną i oczywistą tradycję, jak Jerozolima. Można także podejrzewać, że brak owej pierwotnej symboliki „zamku na barkach nowogródzkiej góry” był dla autora wygodny. O ile bowiem dzieło Tassa jest epopeją, co – jak wia-

domo – zakłada jednoznaczność wszelkich sądów i ocen oraz dystans czasowy, który każe odbierać utwór w ściśle określony sposób¹⁰, o tyle *Grażyna* formalnie zbliża się raczej do powieści poetyckiej, w którą wieloznaczność odbioru, a nawet oceny, wpisana być musi od samego początku. Widać wyrażenie, że wybór przestrzeni odpowiada też wyborowi gatunku¹¹.

Przestrzeń miasta w utworze Tassa znaczy też w inny sposób. Tym razem w zgodzie ze swym ukształtowaniem. Przede wszystkim jest to przestrzeń zamknięta, ściśle wydzielona z otaczającego świata:

Ze trzech stron – na czym niemało należy,
Tak ku obronie, iako ku ozdobie –
Zbyt przykry przystęp, ale bok północny,
Kędy równina ma mur bardzo mocny [...] ¹². [s. 74]

Ten wydzielony fragment ziemi (choć zdaje się, że spory, bo: „Trzecią część miasta ledwie obegnało. / Y to nie spełna, woy-sko Goffredowe. / Bo niepodobna, aby było miało / Wszystko okrążyć koło obozowe” [s. 76]) jest faktycznym centrum, w stronę którego została skierowana uwaga. Jedyne możliwy ruch w tej przestrzeni ma charakter „dośrodkowy”. Natomiast jeśli ktoś to centrum opuszcza, czyni to wyłącznie na krótko i z wyraźną misją do spełnienia (na przykład pojedynkę). Jedynym wyjątkiem jest Erminia, choć jej historia potwierdza, iż po-

¹⁰ M. Bachtin: *Epos a powieść*. Przeł. J. Bałuch. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3.

¹¹ Wprawdzie kwestia przynależności gatunkowej *Grażyny* może budzić wątpliwości – Ryszard Przybylski twierdzi nawet, że *Grażyna* jest modyfikacją epopei pseudoklasycznej (R. Przybylski: *Wstęp*. W: A. Malczewski: *Maria*. Wrocław 1958, s. XLII–XLIII), to jednak nie sposób zaprzeczyć, iż posiada ona bardzo wiele cech charakterystycznych dla powieści poetyckiej. Proponuję potraktować analizę przestrzeni w utworze jako argument na poparcie tezy, że *Grażyna* nie jest epopeją.

¹² Wszystkie cytaty pochodzą z: T. Tasso: *Gofred albo Jerozolima wyzwolona Torquata Tassa w przekładzie Piotra Kochanowskiego Sekretarza Jego K.M. Bielsko-Biała 1995*.

trzebna była siła niemal ponadludzka, aby zmusić bohatera do takiej podróży. Ogromną i nieracjonalną siłą może być właśnie miłość, nad którą Erminia nie potrafi zapanować. Wydaje się więc, że Tasso wykorzystuje opozycję przestrzeni otwartej i zamkniętej w bardzo typowy sposób. Przestrzeń zamknięta jest tą bezpieczną i oswojoną, otwarta zaś stwarza zagrożenia, jest obca i nieznana. Zastanawiające jest natomiast to, że Tasso pozwala, aby obie strony konfliktu postrzegały tę przestrzeń w dokładnie ten sam sposób. I choć rządzą nimi inne racje, zarówno dla atakujących, jak i broniących Jerozolima będzie miejscem gwarantującym bezpieczeństwo i spokój. W przypadku walczących chrześcijan „bez wątpienia sama to sprawiła / Łaska Świętego w twardych sercach Ducha” [s. 61]. Jerozolima jest celem ich wędrówki, niebezpieczeństwa czyhają w drodze, ale w momencie, gdy przekroczą bramy Świętego Miasta, cel zostanie osiągnięty, po drugiej stronie murów czeka już tylko wieczne szczęście. W istocie bitwy odbywają się na polu przed murami miasta, a inne zagrożenia przychodzą drogą jeszcze bardziej okreśną (zdrada Armidy, która odciąga część żołnierzy od murów miasta). Obrońcom poczucie bezpieczeństwa gwarantuje brak możliwości jakiegokolwiek dostępu do zajmowanego przez nich obszaru.

Nie należy jednak przeceniać owej podkreślanej w utworze niejednokrotnie skończoności i domknięcia przestrzeni. Nie jest ona bowiem tak dobrze poznana, jak może się to w pierwszej chwili wydawać. Miasto kryje w sobie pewną tajemnicę. Dla chrześcijan jest to tajemnica Grobu Pańskiego („Nie śmie wzrok śmieie patrzeć upłakany, / Tam kędy odniósł Bóg śmiertelne rany” [s. 61]). Tajemnica ta zmienia nieco sens ich wędrówki, która nabiera znaczenia symbolicznego. Przestrzeń niejako się rozszerza – nie chodzi już o faktyczne zatknięcie chorągwi na grobie Chrystusa, a jedynie o samą wyprawę w celu zrealizowania tego słusznego ze wszech miar założenia. Jeśli wśród licznych niebezpieczeństw uczestnik wyprawy ponieś śmierć, jego cel nie zostanie wprawdzie osiągnięty w sensie geograficznym, ale w momencie śmierci dokona się odku-

pienie win i zbawienie. Grób Pański będzie więc niejako wszędzie tam, gdzie polegnie któryś z rycerzy Chrystusowych. Przestrzeń ograniczona horyzontalnie rozrasta się wertykalnie – ziemska Jerozolima jest bowiem jedynie symbolem „niebiańskiego Jeruzalem”, miejsca zapewniającego zbawienie i bliski kontakt duszy z Bogiem. W ten sposób przedstawiona w utworze przestrzeń wpisuje się także w kształt labiryntu. Średniowiecze kojarzyło labirynt z Jerozolimą; szczególnie wyraźnym tego przykładem były „drogi (miejsca) jerozolimskie”, czyli po prostu labirynty budowane w kościołach, w których centrum znajdowało się wyobrażenie Świętego Miasta. Ich kręte i mylne drogi symbolizowały trudności, które pokonywać musieli rzeczywiście wyruszający na pielgrzymki do Jerozolimy. Często dla utrudnienia (większego umartwienia się pątnika) ta niezbyt długa, ale zawiła droga była pokonywana na kolanach¹³. Wykorzystując te kulturowe skojarzenia, dzieło Tassa konsekwentnie kreuje przestrzeń utworu zgodnie z wymaganiami labiryntu. Jest więc owo ściśle określone centrum, które sprawia, że wędrówka nosi wyraźne cechy uporządkowania, racjonalnego planu, który ma być realizowany, nie pozostawiając miejsca na indywidualne decyzje, wahania, wybory. Z drugiej strony – skomplikowana droga, którą trzeba przebyć, sytuacje niejasne, gdzie każdy pozostawiony zostaje samemu sobie, a świadomość celu, do którego zmierza, w żaden sposób nie ułatwia mu rozpoznania i nie określa dalszego postępowania.

Autor konsekwentnie kreuje przestrzeń labiryntową, także w obrębie murów miasta. O ile perspektywa chrześcijańska rozszerza przestrzeń w górę, zahaczając o niebo, o tyle pogańska schodzi w dół. Pod miastem znajdują się bowiem podziemne przejścia. Tasso opisuje ciemne i ukryte przed okiem ludzkim jaskinie, które tworzą ciąg naturalnych korytarzy. Skorzystanie z nich jest możliwe właściwie tylko dzięki przewodnikowi. Można powiedzieć, że ten odnaleziony w Jerozolimie labirynt jest „fałszywym labiryntem”, ponieważ po-

¹³ P. Santarcangeli: *Księga labiryntu...*, s. 67–68.

zbawiony jest właściwego centrum. Przebycie tej długiej drogi niczego nie gwarantuje. Ale też nie może być inaczej – jest to bowiem labirynt, z którego skorzystać mają poganie, długa droga musi więc prowadzić ich do klęski. A Jerozolima (o czym też wiemy) musi zostać „wyzwolona”.

Jak już zostało powiedziane, Mickiewicz nie może wykorzystać pierwotnej symboliki miejsca opisywanego przez siebie w *Grażynie*. Postaram się jednak pokazać, że samo ukształtowanie przestrzeni, napięcia pomiędzy otwartością i zamknięciem, a także symbol labiryntu wykorzystał, idąc za dziełem Tassa.

Miejscem akcji uczynił Mickiewicz zamek na szczycie nowogródzkiej góry. Jest on wyposażony we wszystkie istotne dla romańskiej budowli elementy¹⁴: wieże („trąba ozwała się z wieży”), baszty („strażnik mu z baszty rogiem odpowiada”), obronny mur otaczający cały zamek („Ażebym biegał co prędzej do posła i wyprawił go przed świtem za mury”), wąską bramę ze zwodzonym mostem („brzękły wrzeczadze, pochodnia zaświeci / I most zwodzony z łoskotem opada”), dziedzińiec wewnątrz („tętent jeźdźnego słychać na dziedzińcu”¹⁵). Zamek taki ze względu na pełnione przez siebie funkcje obronne jest miejscem wyraźnie wydzielonym z otaczającej go przestrzeni, pozbawionym dostępu z zewnątrz. Owo zamknięcie potęguje jeszcze otaczająca zamek fosa („Olbrzymim słupem łamał się cień bury / Spadając w fosę, gdzie wśród wiecznych cieśni / Dyszała woda spod zielonych pleśni” – s. 11). Jest to więc miejsce swojskie, bezpieczne, a raczej zapewniające bezpieczeństwo i obronę przed atakami, które przyjsć mają z zewnątrz. Podobnie jak u Tassa, tak i tutaj mamy do czynienia ze swoistym centrum świata. Można nawet powiedzieć, że

¹⁴ M. Alpatow: *Historia sztuki*. T. 2: *Średniowiecze*. Tłum. M. Kurecka i W. Wirpsza. Warszawa 1991, s. 101–102.

¹⁵ A. Mickiewicz: *Grażyna*. W: *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe. T. 2: *Poematy*. Oprac. W. Floryan, C. Zgorzelski, K. Górski. Warszawa 1994, s. 44, 12, 35, 12, 34. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Tom i numery stron podaję w nawiasach.

w pewien szczególny sposób zamek ten świat zastępuje – wprowadzie istnieje życie poza jego murami, a nawet część wydarzeń tam się rozgrywa, są one jednak tylko konsekwencją tego, co dzieje się w zamku. To tu podejmowane są wszystkie decyzje, to tu bohaterowie wybierają dla siebie role lub wypełniają te, które narzuca im los, obowiązki rodowe, zmieniające się okoliczności, zmagają się ze swoimi obawami i pragnieniami. Dlatego właśnie w stronę zamku skierowane są spojrzenia tych, którzy z jakichś powodów – na stałe lub na jakiś czas – znajdują się poza jego obrębem. Tak właśnie wyczekują wieści o losie rannego pana poddani:

Biegą mieszczanie, rycerze, kapłany,
Czekają końca, zgadywać nie śmieją;
Każdy zarówno w myślach kołysany
Między bojaźnią, żalem i nadzieją
W zamek smutnymi spoziera oczyma,
A słuch na wieści wyprężony trzyma. [2, s. 44]

Podobnie Rymwid, oczekując na decyzję Litawora, wpatruje się niespokojnie w okna zamku:

Tak mówiąc z sobą wzniósł do góry oczy,
Może się lampa za kratą ukazać;
Na próżno patrzył, ciemność oczy mroczy. [2, s. 32]

Ten sam gest wreszcie zostaje powtórzony również w stosunku do czytelnika, którego „wzrok” także skierowany jest na zamek. O ile jednak wcześniej tajemnice zamku nie wychodzą na jaw i ani Rymwid, ani poddani nie dowiadują się, co się naprawdę stało, o tyle w *Epilogu wydawcy* poznajemy w końcu przebieg wydarzeń. Mickiewicz pisze: „rad będziesz miły czytelniku, / Kiedy z ukrycia wyjdą na publiczne oczy” – wyjdą z zamknięcia, z mrocznego gmachu, zazdrośnie strzegącego swej tajemnicy, fakty, których czytelnik próżno dotychczas wypatrywał.

Tekst *Grażyny* inspirowane do interpretowania przestrzeni budowli jako modelu świata. Na samym początku czytamy bowiem:

I świat był na kształt gmachu sklepionego,
A księżyc na kształt sklepu ruchomego,
Księżyc, jak okno, którędy dzień schodzi. [2, s. 11]

Świat zostaje porównany do zamkniętej budowli. Bezpośrednio po tym obrazie następuje krótki opis zamku. Metafora ta (szczególnie przez swoje pojawienie się w takim miejscu) zachęca do „odwrócenia” gestu poety i zinterpretowania opisywanej przez niego budowli jako miniaturowego świata. Jeśli tak, musimy się przyjrzeć temu, jak ten świat jest zbudowany. Średniowieczni budowniczowie – niejako wbrew epoce, w której żyli, sprzyjającej cudom i czarom – zabierali się do pracy rzeczowo, z bezwzględną logiką analizując każdy element. Wszystko było funkcjonalne i przemyślane tak, aby najlepiej spełniać swe zadania. Nawet jeśli jakiś fragment murów czy fundamentów sprawiał wrażenie nieregularnego, było to podyktowane jedynie nierównościami terenu i ściśle wynikało z wcześniejszego planu¹⁶. Przestrzeń zamku w znaczeniu symbolicznym ma więc być przestrzenią uporządkowaną, czyli taką, w której każdy zna swoje miejsce i ściśle go przestrzega. Można powiedzieć, że planowi budowli odpowiada feudalna hierarchia. Najwyższą władzę sprawuje Litawor – to on zajmuje się sprawami państwa, podejmuje najważniejsze decyzje. Grażyna, żona księcia, jest jego towarzyszką i powiernicą. Ma nietypowe jak na kobietę „zainteresowania”, mieszczą się one jednak w ramach wyznaczonego w tym świecie porządku. Grażyna jeździ konno i poluje, ale nie staje się przez to rycerzem. Pozostaje ukochaną żoną księcia, która – choć chętnie służy radą – nie ma ambicji angażowania się w sprawy państwa. Tutaj chyba najwyraźniej widać różnicę pomiędzy bohaterką Mickiewicza

¹⁶ M. Alpatow: *Historia sztuki...*, s. 100.

a Kloryndą Tassa. Ta druga bowiem faktycznie pełni obowiązki rycerza, walczy jak mężczyzna i nie ustępuje mu w boju, czyni z tego niejako swoją profesję. Inaczej jest z Grażyną, która nawet zmuszona w końcu do założenia zbroi i wystąpienia w męskiej roli, wyraźnie sobie z tym nie radzi, demonstrując pomyłkę, owo „bycie nie na miejscu”. Podziałowi funkcji towarzyszy znamieny podział przestrzeni – mężczyzna zajmuje jedno skrzydło zamku, kobieta drugie. Oczywiście taki porządek rozciąga się na całe otoczenie, służbę i rycerzy, którzy świadomi są swych obowiązków i powinności względem zwierzchnika. Można powiedzieć, że dzięki temu świadomość owego porządku zawsze towarzyszy bohaterom, nawet jeśli opuszczają mury zamku, w pewien sposób zabierają go ze sobą, zabierają bowiem określony sposób myślenia, system przekonań i zasad (co odzwierciedla również szyk orszaku).

Maria Janion zauważa, że dramat Grażyny nie polega na konieczności wyboru pomiędzy obowiązkiem żony z jednej a obywatelki z drugiej strony¹⁷. O takim wyborze nie może być mowy w tym ściśle uporządkowanym świecie, gdzie każdy ma (i zna) swoje miejsce. Rola Grażyny polega na byciu kochającą i posłuszną żoną. Stabilny system wartości, gwarantowany przez porządek tego świata i symbolizowany w utworze przez nowogródzki zamek, nie zostawia miejsca na wahania i wątpliwości. Z tego punktu widzenia mogłaby to więc być jedynie historia ukaranej ambicji, albo – mówiąc łagodniej – niezrozumienia swojego miejsca w świecie. W zależności od przyjętej wersji Grażyna byłaby więc winną zdrady albo ofiarą.

Przyjrzyjmy się więc jeszcze raz przestrzeni przedstawionej w *Grażynie*. Czy rzeczywiście nic nie zakłóca jej swojskości i uporządkowania? Czy – jak u Tassa – nie kryje się w tej przestrzeni jakaś tajemnica? Otóż jest w zamkowej architekturze jeden element zastanawiający – połączenie pomiędzy pokojami pana i pani. Wiemy o oficjalnej drodze wiodącej przez

¹⁷ M. Janion: *Kobieta – Rycerz*. W: M. Janion: *Kobiety i duch inności*. Warszawa 1996, s. 78–102.

krużganki. Korzysta z niej Rymwid, idąc do księcia czy jego żony, korzysta z niej nieraz i sama Grażyna (tam rozmawia z Rymwidem i giermkim). Ale owej szczególnej nocy, o którą tutaj chodzi, Grażyna skorzystała z innej drogi: „Księżna, i chwili nie bawiąc w komorze, / Śpieszy w gmach pański przez tajne pokoje” [2, s. 29–30]. Istniało więc tajemne przejście i z niego właśnie korzystała Grażyna w momentach decydujących. Nie jest wprost powiedziane, czy, idąc rzekomo obudzić Litawora, następnego ranka Grażyna znów pokonała tę tajemną drogę. Najprawdopodobniej jednak tak właśnie było, skoro w tekście czytamy, że Grażyna, oznajmiwszy Rymwidowi swój zamiar, wybiega (z krużganka, gdzie rozmawiali), zatraskując za sobą drzwi – mogą to być jedynie drzwi jej własnej komnaty, skąd dopiero uda się do pokoju Litawora, a tam drzwi zamknie za sobą cicho i ostrożnie, aby nie obudzić śpiącego męża. O tajemnym przejściu wiemy niewiele poza tym, że istniało i oprócz Grażyny znane było może jeszcze giermkowi. Rymwid wiedział o nim, ale nie był nigdy w środku. Wyobrażać je sobie możemy jako ciąg lub płataninę pokoi – jest to niewątpliwie długa droga, jej przebycie zajmować musi więcej czasu niż pokonanie odległości między komnatami księcia i księżnej powszechnie dostępnymi krużgankami. Wiemy to dość dokładnie, kiedy bowiem Grażyna znika w owym przejściu, Rymwid idzie krużgankami pod komnatę księcia, siada i nasłuchuje. Dopiero po chwili słyszy szelest otwieranych drzwi, zwiastujący przybycie Grażyny.

Ten motyw tajemnego przejścia, które służy bohaterce w szczególnych momentach, wyraźnie nawiązuje do – wyczytanego z dzieła Tassa – symbolu labiryntu. Już samo skojarzenie zamku (jako całości) z labiryntem znalazłoby wystarczające uzasadnienie w kulturze i tradycji śródziemnomorskiej. Najsłynniejszy labirynt starożytnego świata, labirynt w Knossos, był – jak dowodzą prace historyków i archeologów – właśnie minojskim pałacem, którego ogrom i skomplikowany plan sprawiał, że współczesnym wydawał się budowlą labiryntową, w której łatwo zgubić drogę. Również w Egipcie pojawienie

się labiryntu jest związane ze „znakiem pałacu”, a pierwsza egipska budowla, którą można nazwać właściwym labiryntem, to pałac w Hawara¹⁸. Pozostaje do rozwiązania kwestia porządku i chaosu. Zamek – jak zostało wcześniej powiedziane – jest wcieleniem tego pierwszego, labirynt wywołuje wrażenie przeciwne¹⁹. Dzieje się tak jednak głównie ze względu na sposób, w jaki labirynt oddziałuje na tego, kto się w nim znajdzie, a nie przez samą budowę labiryntu. Jest on bowiem z założenia konstrukcją, która (podobnie jak zamek) posiada swój prze-myślany plan. W gruncie rzeczy większość labiryntów została tak skonstruowana, że wystarczy przestrzegać jednej prostej zasady, aby się z nich bezpiecznie wydostać. A jednak labirynty budzą niepokój, a nawet przerażają, trudno je ośwoić, wydają się obce i niemożliwe do przebycia. Z tego względu labirynt używany bywa często na oznaczenie losu ludzkiego, niespodzianek i niebezpieczeństw, które czyhają na każdego. Pojawienie się symbolicznego labiryntu w *Grażynie* pełni więc niesłychanie istotną funkcję. O ile zamek stanowi miniaturę świata zewnętrznego (uporządkowanego, hierarchicznego, dobrze znanego), o tyle ukryty w jego centrum labirynt oznaczać może model świata wewnętrznego, psychiki bohaterki (tej, która ma do owego labiryntu dostęp), gdzie pojawiają się wątpliwości, wahania, uczucia wykraczające poza ciasne ramy świata, w którym musi żyć. Mircea Eliade pisze wręcz o próbie labiryntu jako określeniu ludzkiej kondycji, metaforze wyrażającej stosunek człowieka do siebie, innych ludzi i świata²⁰. Takiej próbie zostaje poddana Grażyna. W momencie szczególnego napięcia okazuje się, że wpajany jej porządek

¹⁸ P. Santarancieli: *Księga labiryntu...*

¹⁹ Przywoływany tu Paolo Santarancieli wyjaśnia: „Labirynt jest wynikiem połączenia dwóch różnych koncepcji, istotnie nie do pogodzenia: po pierwsze znaku kultowego twierdzy – Troi – gdzie nie sposób się zgubić, i po drugie układu skomplikowanych i fałszywych dróg, gdzie nie sposób się nie zgubić” (P. Santarancieli: *Księga labiryntu...*, s. 116).

²⁰ M. Eliade: *Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henri Rocquetem*. Przeł. K. Środa. Warszawa 1992, s. 201.

nie jest jej własny, jest narzucony z zewnątrz (obrazowo można by powiedzieć: wyznaczony przez mury zamku, jego komnaty, krużganki i wieże). Dla niej to przejście przez labirynt jest próbą zmierzenia się z własnymi uczuciami, wątpliwościami i pragnieniami. Jest to dobrowolnie podjęta wędrówka. Nikt nie zmusza Grażyny, aby udała się do pokoi męża w celu rozwiązania spornej kwestii²¹, tak samo nic nie zmusza jej do wnikliwego rozważania swojego własnego „chcę” (a może też „muszę”) w tej akurat sytuacji, która przecież z pewnością nie jest pierwszą wymagającą trudnej decyzji Litawora co do dalszych losów państwa. Jest więc jasne, że nie chodzi tutaj o kwestie polityczne (czy ściślej – patriotyczne), ale o osobiste doświadczenie bohaterki, która przekracza wyznaczone jej miejsce, ciasną ramę i próbuje odpowiedzieć na pytanie, które tylko pozornie brzmi: „co robić?”. Jest to bowiem raczej pytanie: „kim jestem?”. A skoro labirynt prowadzi do pokoi Litawora, wynik tej labiryntowej próby jest nam od początku sugerowany. Nie chodzi tutaj oczywiście o prostą zamianę ról. Aby to zrozumieć, musimy raz jeszcze przyjrzeć się symbolicznym znaczeniom, które przypisuje się labiryntowi.

Różne interpretacje znaku labiryntu eksponują motyw wędrówki, stopniowego zagłębiania się w siebie (ruch jest tutaj wyraźnie skierowany do wewnątrz, co odpowiada także architekturze pierwszych pałaców-labiryntów, gdzie były części ogólnodostępne, ale było też to ukryte – często podziemne – centrum, do którego wstęp mieli tylko wybrani²²). Religie ludów pierwotnych uznają wędrówkę przez labirynt za rodzaj wtajemniczenia, podczas którego człowiek przeżywa przemianę, doświadcza duchowej odnowy, zmienia się. Zbliża się do tej interpretacji chrześcijańskie wykorzystywanie labiryntu

²¹ Pierwszą uwzględnioną w świecie przedstawionym wędrówkę podejmuje wprawdzie jeszcze z inicjatywy Rymwida, druga jest już tylko jej własnym pomysłem.

²² Taki układ, co warto raz jeszcze podkreślić, ma także zamek opisywany w *Grażynie* i miasto pokazane przez Tassa w *Jerozolimie wyzwolonej*.

jako symbolu trudów i wyrzeczeń, które mają moc odkupienia i oczyszczenia ludzkiej duszy, a więc w pewnym sensie przemienienia jej²³. Także w interpretacji alchemicznej labirynt jest symbolem życia, a ściślej biorąc samego wnętrza człowieka, jego centrum. Wędrówka labiryntem jest więc tutaj przede wszystkim wędrówką w głąb siebie. Wreszcie tak popularne w Anglii labirynty darniowe związane były z wyrażaniem symbolicznej śmierci człowieka w jego dawnej postaci i wejściem w nowy etap życia. Wszędzie więc wędrówka labiryntem, pełna niebezpieczeństw i trudności, wyborów, których trzeba dokonywać na każdym skrzyżowaniu dróg, jest w swej warstwie symbolicznej docieraniem do prawdy o sobie samym, staje się więc w istocie doświadczeniem natury psychologicznej, doświadczeniem tak intymnym i wewnętrznym, że niemożliwe wydaje się przekładanie go na słowa – zewnętrzne terminy, których potrzebuje nasze rozumienie. Pozostaje więc jedynie znak, znak labiryntu, który odnajdujemy także w *Grażynie*.

Wróćmy do pytania o to, co zrozumiała bohaterka utworu. Nie było to i nie mogło być coś całkiem nowego, czego istnienia nie podejrzewała nawet – labirynt nie jest bowiem przestrzenią objawienia, które przychodzi z zewnątrz, a jedynie wydobycia ukrytej, ale w sobie noszonej prawdy. Sądząc z konsekwencji, Grażyna zdała sobie sprawę z tego, że ciasne i dobrze znane mury, w których pozornie nie sposób się zgubić, zgubiły ją już dawno. Dwuznaczność słowa „zgubić” doskonale zresztą oddaje istotę pułapki, w którą wpadła Grażyna. Można bowiem „zgubić się”, czyli popełnić błąd, wybrać złą drogę, zabłądzić. Jest to przypadek, którego większość ludzi bardzo się obawia i uważa za wielkie szczęście, gdy uda się go uniknąć. Szczel-

²³ O wykorzystaniu labiryntów w celach religijnych była już mowa wcześniej. W tym miejscu dodać tylko należy, że interpretacja powyższa była obecna w kościele katolickim do XVII wieku, potem uznano labirynty za przejaw ludycznej sfery życia i musiały one opuścić na zawsze budowle sakralne, znajdując schronienie w domach i ogrodach (P. Santarcangeli: *Księga labiryntu...*).

nie zamknięte mury zamku zabezpieczają przed takim niebezpieczeństwem. A jednak błogosławieństwo tego rozwiązania jest tylko pozorne. Istnieje bowiem jeszcze drugi rodzaj zgubienia – można „zgubić kogoś lub coś”, a to oznacza doprowadzenie kogoś do upadku, do klęski. I to właśnie uczynił zamek z Grażyną. W pierwszym znaczeniu owo gubienie zakłada pewną aktywność, podejmowanie własnych decyzji (nawet jeśli są one błędne) i próbę znalezienia wyjścia z trudnej sytuacji. Innymi słowy, jest to właśnie próba labiryntu, która w naturalny sposób budzi obawy, ale przecież jest konieczna. Zamek, który pozbawia możliwości przejścia przez taką próbę, wyrządza człowiekowi krzywdę, skazuje go na życie w więzieniu. Gubi go więc – niejako bez jego udziału, niezauważalnie, automatycznie (słowo „zgubić” w tym znaczeniu zakłada bierność istoty, której owa zguba dotyka). Pod wpływem labiryntu budzi się więc przede wszystkim bunt przeciwko ograniczaniu, przyjmowaniu narzuconego schematu. Grażynie nie wystarcza przeznaczona jej rola kobiety i żony. Czy to oznacza, że chce ona władzy i rycerskiej zbroi? Nie, Grażyna chce po prostu przekroczyć granicę narzuconej jej formy i widzi wokół tylko tę jedną alternatywę. Tajemne przejścia prowadzą wyłącznie do komnaty księcia, zamek ma tylko te dwie części. Można powiedzieć, że świat w obrębie murów zamku cierpi na niedostatek form. Stąd pomysł zamiany. Przez samą bohaterkę decyzja ta podjęta jest raczej w odruchu rozpacz, jako wyraz buntu w imię samodzielnie podejmowanych decyzji, które – choć mogą być zgubne – będą jednak własne²⁴.

O historii Grażyny można więc powiedzieć, posługując się językiem dwudziestowiecznego socjologa Marcela Maussa²⁵,

²⁴ Maria Cieśla pisze, że w przeciwieństwie do *Konrada Wallenroda*: „W Grażynie problem tożsamości bohatera jest problemem natury jedynie fabularnej”. (M. Cieśla: *Polski romantyk w poszukiwaniu tożsamości*. „Znak” 1983, z. 8, s. 1294). Analiza przestrzeni zmusza jednak do rewizji tego sądu.

²⁵ M. Mauss: *A Category of the Human Mind: The Notion of Person; the Notion of Self*. Trans. W.D. Halls. Carithers et al. 1–25. Zob. I. Hunter: *Mind Games and Body Techniques*. „Southern Review” 1993, vol. 2, p. 172–184.

że jej istota polega na przemianie osoby w jednostkę (osiągnięcie indywidualizmu). Sposób, w jaki badacz używa tych pozornie oczywistych pojęć, zasługuje chyba na krótkie omówienie, ponieważ jest, jak sądzę, bardzo bliski rozumieniu romantycznemu²⁶. „Osoba” powstaje w wyniku „instytucjonalnych możliwości, praw, obowiązków, statusu, zalet i zasad, poprzez które społeczność organizuje życie swoich członków”²⁷. „Jednostka” zaś odnosi się do człowieka określanego jako „surowy materiał”, pewna nieustrukturyzowana fizyczna i psychiczna potencjalność. Przekształcenie jednostki w osobę odbywa się poprzez szereg ceremonii utrwalonych w tradycji. W społecznościach pierwotnych proces ten wymaga totemów, systemów nazywania, masek, rytualnych genealogii. Ważnym jego elementem jest też walka – zarówno rozumiana w sensie symbolicznym (jako część ceremonii), jak i rzeczywisty udział w bitwie. Nietrudno zauważyć, że w *Grażynie* pojawiają się wszystkie elementy tego procesu. Grażyna, wstępując do labiryntu, przestaje być osobą, którą była wcześniej, staje się na powrót jednostką, indywidualnością, bez określonych funkcji i praw społecznych. Grażyna nie może jednak pozostać w labiryncie, a życie w społeczności wymaga zgody na ten społeczny wynalazek, którym jest „osoba” właśnie. Przywdziewając zbro-

²⁶ Mam tutaj na myśli fakt, że poczucie konfliktu pomiędzy człowiekiem w jego indywidualnych odczuciach, przekonaniach, potrzebach a człowiekiem uwikłanym w społeczne funkcje, obowiązki, konwenanse towarzyszyło wielu romantycznym bohaterom. Posługiwanie się rozróżnieniem na osobę (*person*) i jednostkę (*individual*), jak to proponuje Mauss, mogłoby przyczynić się do wyraźnego określenia tych dwóch sfer. Ireneusz Bittner w swojej książce poświęconej romantycznej antropologii pisze o odkrywaniu człowieka jako „osoby i członka społeczności, indywiduum i podmiotu procesów historycznych” (I. Bittner: *U podstaw antropologii filozoficznej polskiego romantyzmu*. Łódź 1998, s. 31). Pojawia się tu identyczne rozróżnienie i terminologia. Niestety, w innych miejscach książki autor nie przestrzega tego podziału. Dlatego dla wyjaśnienia tych pojęć zdecydowałam się użyć teorii socjologicznej, przywołującej wprawdzie nieromantyczny materiał, ale pozwalającej zaprowadzić porządek w terminologii przydatnej w niniejszej interpretacji.

²⁷ I. Hunter: *Mind Games...*, s. 179.

ję (rodzaj maski, atrybutu rytualnego) i udając się na pole walki, Grażyna przechodzi przez kolejne etapy ceremonii stawiania się „osobą”. Klęska w boju oznacza jednak, że „uosobienie” nie może zostać usankcjonowane. Jedynie zwycięstwo nadaje rangę i moc²⁸.

Grażyna przebiera się więc w zbroję Litawora i wyrusza na pole bitwy, aby tam dowieść ostatecznie, że rola rycerza nie jest tym, czego dla siebie chciała. Pojawia się zatem pytanie, czy ta dosłowność była konieczna. Czy naprawdę nie dało się uniknąć obrazu kobiety schowanej za kilogramami misternie kutego żelaza, z mieczem przypasanym do niewłaściwego boku? Czy nie wystarczyła próba przekonania Litawora, a potem nieco przedwczesna decyzja odprawienia posła? Czy próba wspólnego – wraz z mężem – rozwiązania nie do końca świadomie wywołanego konfliktu, a co ważniejsze przeciwstawienia się jego gniewowi, nie byłaby trafniejszą drogą w tym labiryncie? Możemy odpowiedzieć, że tak, i zdziwić się, że Grażyna wolała umrzeć niż porozmawiać z księciem. A jednak takie rozwiązanie jest konsekwencją zastosowania przez Mickiewicza figury labiryntu, a ten zakłada milczenie, przecina wszelką komunikację. Słowo z góry skazane jest na to, że nie zostanie zrozumiane. Świadomość zdobywana w labiryncie to świadomość monologu, nie dialogu²⁹. Cała ta przestrzeń jest przestrzenią nieporozumienia, które w tej historii ma swój wyjątkowo tragiczny finał³⁰.

²⁸ Ibidem.

²⁹ M. Głowiński: *Labirynt, przestrzeń obcości*. W: M. Głowiński: *Mity przebrane*. Kraków 1994, s. 183.

³⁰ Należy jednak podkreślić, że Mickiewicz eksponuje ów element próby, której została poddana Grażyna. Z próby tej wyszła zwycięsko, opuściła labirynt zarówno w sensie metaforycznym (uległa duchowej przemianie, o czym była mowa wcześniej), jak i dosłownym: decydująca bitwa i pogrzeb Grażyny odbywają się poza murami zamku. Odwołując się tutaj do przedchrześcijańskiego obyczaju palenia zwłok na stosie, zapobiega jednocześnie skojarzeniom z powrotem do zamkniętej przestrzeni (labiryntu), które musiałby wywoływać obraz szczątków składanych do grobu. Płomień wyznacza kierunek przeciwny, podkreślając całkowite wyrwanie się ze zdrażliwego labiryntu.

Symbol labiryntu domaga się jeszcze jednej interpretacji. Tym razem odwołać się tutaj należy nie do Tassa i ukształtowania przestrzeni w *Jerozolimie wyzwolonej*, ale do początków znaku labiryntu, a więc do mitu o Minotaurze. Niezbędnymi elementami tej opowieści – poza specyficznym miejscem – są oczywiście jej bohaterowie, a więc: Tezeusz, Ariadna, Minos i tajemniczy pół byk, pół człowiek zamieszkujący podziemne korytarze. Spróbujmy znaleźć w utworze Mickiewicza echa kreteńskiego mitu, który musiał mu być przecież dobrze znany. Pozornie najłatwiej poradzić sobie z postacią tytułowej bohaterki – w micie jest przecież tylko jedna rola kobieca. *Ari-adne* znaczy po grecku tyle, co „Bardzo-Święta”. Istnieje przypuszczenie, że Grecy czcili niegdyś boginię o takim imieniu³¹. Imię Grażyny oznacza wprawdzie jedynie „piękną” księżnę³² i o świętości nie ma tutaj mowy, ale zakończenie utworu mogłoby wskazywać na pewien rodzaj kultu, który zaczął ją otaczać:

Dziś żadnego nie znajdziesz w nowogródzkiej gminie,
Co by ci nie zanucił piosnki o Grażynie.
Dudarze ją śpiwają, powtarzają dziewczki,
I dotąd pole bitwy zwą polem Litewki. [2, s. 50]

Nawet jeśli to podobieństwo wydaje się odległe, warto o nim wspomnieć, bo jest właściwie jedyne. Sposób bowiem, w jaki tradycyjnie interpretuje się postać Ariadny, nie odpowiada wizerunkowi Grażyny. Mitologiczna księżniczka oceniana była w greckiej tradycji dość negatywnie³³. Pomagając Tezeuszowi,

³¹ Z. Kubiak: *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa 1998, s. 410.

³² I jest to imię wymyślone przez Mickiewicza na użytek tego utworu, a dopiero później – dzięki literaturze – zdomowało się też w rzeczywistości.

³³ P. Santarçangeli: *Księga labiryntu...*, s. 87 i dalsze.

który przecież był na jej ziemi kimś obcym, przybyszem z dalekich Aten, dopuściła się zdrady. Przewinienie to jest tym bardziej dotkliwe, że Ariadna pomogła zamordować swego przyrodniego brata. Minotaur jest w tej historii nie tylko groźnym potworem, ale także, a może przede wszystkim, ofiarą. Najbardziej bezpośrednio ofiarą Tezeusza, który (jak głoszą niektóre wersje mitu) pokonał go raczej sprytem niż siłą (nie tylko zaatakował bowiem potwora śpiącego, ale też podstępnie wykorzystał przygotowane wcześniej kulki wosku, którymi zlepił jego szczęki). Po wtóre Minotaur padł ofiarą zdrady Ariadny, co uczyniło walkę jeszcze bardziej nierówną. Wreszcie dotyka go coś na kształt zdrady losu – Minotaur cierpi przecież zamknięty w labiryncie, a cierpi niewinnie, bo jego monstrualna postać jest karą za grzechy rodziców. W tej sytuacji trudno usprawiedliwiać postępek Ariadny. Tezeusz może być dla Ateńczyków bohaterem jako ten, który uwolnił ich od strasznego haraczu, ale udział Ariadny w całej sprawie pozostaje nader dwuznaczny. Tym, co pchnęło ją do zdrady, była wielka miłość do Tezeusza, można więc powiedzieć, że gotowa była na wszystko, aby zdobyć to, czego pragnęła. Kierowała się uczuciem, a nie rozsądkiem, a nad uczuciem trudno zapanować, nawet sięgając po najbardziej słuszne argumenty. Nieszczęsna Ariadna została zresztą ukarana, Tezeusz wkrótce ją porzucił. Niezależnie od tego, jakie motywy kierowały Tezeuszem, obraz Ariadny, która samotnie budzi się ze snu i nie znajduje obok ukochanego, wygląda dramatycznie³⁴. Tak postrzegana Ariadna przypomina postać Litawora. On także dopuścił się zdrady, zaufał obcym, dał się ponieść emocjom (choć w jego przypadku były to raczej gniew i duma). On także w gruncie

³⁴ Zgodnie z jedną wersją mitu Ariadna została wybranką boga Dionizosa, a Tezeusz – wiedząc o tym – nie tyle porzucił dziewczynę, co ustąpił przed potężniejszym rywalem. Według innej wersji Tezeusz jednak zdradził Ariadnę i zostawił ją samą na obcej wyspie. Taką wersję mitu przyjął na przykład Byron; w *Korsarzu* czytamy: „Gdybyś dziś jechał, zrobiłbyś okrutniej / okrutniej nawet niż Tezeusz zdradny!”. (Byron: *Wybór dzieł*. T. 1. Red. J. Żuławski. Warszawa 1986, s. 214).

rzeczy był przecież dobrym człowiekiem, który popełnił błąd i on także musiał za niego zapłacić. Kara zresztą w obu przypadkach jest dość podobna – strata ukochanej osoby.

Skoro w roli Ariadny występuje Litawor, naturalne będzie przypuszczenie, że zasada zamiany została konsekwentnie zrealizowana i Grażyna pojawi się jako Tezeusz. I tak jest w istocie, tyle że Grażyna łączy w sobie symbolicznie dwie postaci kreteńskiego mitu – Tezeusza i Minosa. Tradycja przedstawia Minosa jako „władcę mądrego i potężnego, bardziej prawodawcę niż tyrana, symbolizującego porządek i prawo, przez konstytucyjne ograniczenie Państwa oraz przez dyscyplinę religii”³⁵. W ten sposób przedstawiali go także Homer i Dante. Zamiłowanie do porządku, przekonanie o tym, co słusznie i niesłuszne – w tych kategoriach można rozpatrywać postawę Grażyny w konflikcie z Litaworem, w momencie, kiedy próbuje go przekonać, aby odstąpił od zamiaru zawarcia zdradzieckiego przymierza. Grażyna ma też w sobie coś z Tezeusza w momencie podejmowania najdramatyczniejszych decyzji. Postać Tezeusza łączy tutaj wszystko, co najważniejsze: z jednej strony poczucie słuszności i obowiązku, z drugiej – własne obawy, strach, wątpliwości. Tezeusz przybywający na Kretę nie szuka przygód, ma do spełnienia misję, której podejmuje się dla dobra Aten, ale czyni to całkiem dobrowolnie. Nie ma prawa, które nakazywałoby mu poświęcić się dla dobra ojczyzny, nikt (a najmniej jego ojciec) nie stawia takich wymagań. Podobnie jest z Grażyną, która nie ma obowiązku mieszać się do konfliktu i trudno mówić o nakazie patriotycznym, bo taki jej nie dotyczył. A jednak odczuwała głęboko sprawiedliwość i niesprawiedliwość, pragnęła postąpić zgodnie z nakazami sumienia. Tezeusz wstępujący do labiryntu to człowiek, który ma się zmierzyć z własnymi słabościami, sprawdzić swoje

³⁵ P. Santarçangeli: *Księga labiryntu...*, s. 87. Mickiewicz podtrzymał taki sposób prezentacji kreteńskiego władcy (por. hasło: MINOS. W: *Słownik języka Adama Mickiewicza*. Red. K. Górski, S. Hrabec. T. 3. Wrocław 1968, s. 366).

możliwości. Grażyna w momencie podejmowania decyzji znajduje się w identycznej sytuacji – musi pokonać strach przed niewiadomą, własne obawy i słabości.

Taka interpretacja wprowadza jednocześnie kolejnego bohatera, bez którego mit nie byłby pełny – Minotaura, który w *Grażynie* potraktowany został w sposób symboliczny, istnieje jedynie jako czynnik psychiczny. Zgodnie z tradycją grecką tajemniczy byk-człowiek oznaczał moce chthoniczne buntujące się przeciw człowiekowi uosabiającemu jasność i porządek, tutaj to obawy tytułowej bohaterki, jej wątpliwości wobec porządku, który dotychczas uznawała za niepodważalny, można określić metaforycznie mianem Minotaura. I tak, jak w kretęńskim micie, trzeba wejść do labiryntu i zmierzyć się z tym przeciwnikiem. To, co się wydarzy we wnętrzu dziwacznej budowli, zaprojektowanej, aby łudzić, zmuszać do błędzenia i poszukiwania drogi, można nazwać pojedyńkiem, albo – lepiej nawet – grą (z sobą samym, ze swoimi wątpliwościami). Charakterystyczne jest, że jedna z możliwych etymologii słowa labirynt wiąże się z greckim słowem *labra* – jaskinia, i przyrostkiem *-inda*, oznaczającym grę. *Labrinda* byłaby więc grą w jaskinię³⁶. Taka nazwa bardzo dobrze opisuje to, co ma się wydarzyć w ciemnościach, pośród splątanych i tajemniczych dróg. Można mieć jedynie wątpliwość co do tego, czy, używając słowa *gra*, nie odbieramy dramatyzmu i powagi scenie, która pewnie za sprawą sztuki – malarstwa wazowego, a także późniejszych wersji historii Minotaura (do najsłynniejszych należy cykl Picassa) – utrwaliła się w naszej wyobraźni jako krwawy akt. Nie musimy jednak w tej kwestii pozostawać wierni wizerunkom, a przyjrzeć się raczej interpretacji, a ta jednoznacznie stwierdza, że w labiryntowej grze zwycięża porządek i prawo. Jest tak zarówno w starożytnym micie (ewentualne wątpliwości dotyczące niewinnej w gruncie rzeczy śmierci Minotaura uciszają korzyści płynące dla ludzi z zabicia potwora, który zdążył już mocno im zaszkodzić). Jest tak

³⁶ P. Santarcangeli: *Księga labiryntu...*, s. 41.

również w historii Grażyny, która pokonuje swojego Minotaura, przestaje być niezdecydowana, rozdarta pomiędzy miejscem wyznaczonym jej w hierarchii, a swoimi własnymi potrzebami i odczuciami.

Niezbędnym elementem mitu o labiryncie jest też symboliczna ofiara (obrzęd ten przetrwał w różnych świętach i tańcach, które otaczają ten znak, a wyrosły z kreteńskiej historii). W utworze Mickiewicza dobrowolna niejako śmierć Grażyny jest ofiarą składaną z jednej strony jako zadośćuczynienie za próbę buntu przeciwko tradycji i porządkowi, z drugiej zaś strony wbrew temu światu, w którym okazuje się, że nie ma miejsca na nic ponad to, co już zostało ustalone. O zasadności pierwszej interpretacji może świadczyć fakt, że Grażyna w agonii prosi o wybaczenie swego męża. Za drugą hipotezę przemawia obraz pogrzebu księżnej, która zostaje spalona na stosie jak bohater, a więc zasady te – przynajmniej na chwilę – zostają złamane.

Pozostaje pytanie o rolę Litawora, czyli Mickiewiczowskiej Ariadne. Wiemy, co się stało z mitologiczną bohaterką – w pewien sposób ponosi ona karę za swój postępek. Podobnie dzieje się z litewskim księciem, który nie tylko straci ukochaną żonę, ale i życie. Ciekawe jest jednak to, że Mickiewicz także tego bohatera umieszcza w labiryncie, dając mu możliwość zmierzenia się z własnym sumieniem. Nie czyni tego tak wyraźnie, jak w przypadku Grażyny, jeśli jednak przyjrzymy się uważnie scenie przebudzenia Litawora w pustym zamku, skąd rycerstwo – pod wodzą księżnej w przebraniu – udało się na plac boju, dostrzeżemy wyraźne ślady figury labiryntu. Litawor biega po zamku, który jest obcy i pusty; to już nie bezpieczny dom, gdzie otaczają go dobrze znani ludzie. To obca przestrzeń, a błądzący po niej bohater odkryje straszną prawdę³⁷.

³⁷ Tekst podrozdziałów *Znak labiryntu* i *Mit labiryntu* stanowi bazę artykułu pt. *Jerozolima pomniejszona, czyli ślad labiryntu w twórczości Tassa i Mickiewicza* opublikowanego w książce *Miniatura i mikrologia literacka*. T. 3. Red. A. Nawarecki i przy współudziale B. Mytych. Katowice 2003.

Znak labiryntu bardzo mocno wpisany jest w utwór Mickiewicza. Można oczywiście zauważyć go nie tylko w świecie przedstawionym utworu i w warstwie sensów, ale też w samej konstrukcji tekstu i sposobie prowadzenia narracji. Typowe dla powieści poetyckiej niedopowiedzenia, fragmentaryczność, niejasność i zawilość akcji można nazwać strukturą labiryntową. Romantyzm zaś określić wolno mianem epoki labiryntowej. Nie w takim, rzecz jasna, sensie jak średniowiecze, kiedy samo fizyczne wyobrażenie labiryntu pojawiało się bardzo często. Romantyzm nie znał już tak wielu przykładów tej sztuki – wiek XIX w architekturze i ogrodnictwie daleko odszedł od tego wzoru. Jednakże metaforyczne rozumienie labiryntu jako przestrzeni obcej, tajemniczej i skomplikowanej, w której czyhają na człowieka liczne niebezpieczeństwa, patronuje niejako romantycznemu wyobrażeniu o świecie. W tym najogólniejszym sensie jego ślady odnaleźć możemy także w innych tekstach Mickiewicza. W *Balladach i roman-sach* na przykład przestrzeń skonstruowana jest według takiego wzoru: nawet to, co pozornie dobrze znane, kryje w sobie tajemnicę, a człowiek nieustannie stawiany jest wobec trudnych wyborów, a ponieważ każda z dróg jest nieznana i zawiła, łatwo się zgubić. „Wybierać trudno, / Gdzie nie można zrozumieć” – wyznaje Kordian w dramacie Juliusza Słowackiego (a. I, sc. II, w. 445–446), charakteryzując w ten sposób najlepiej stan ducha romantycznych bohaterów, którzy poddawani są labiryntowej próbie. Poza tą ogólną tendencją w samych *Balladach* znajdziemy też konkretną realizację formuły labiryntu w przestrzeni. Za taki obraz możemy uznać opis wód Świtezii. Najpierw dowiadujemy się bowiem, że wody są mętne, nieprzejrzyste, a jezioro bardzo głębokie. Owe czeluście są wyraźną aluzją do przestrzeni obcej, niezbadanej, której ogrom wynika nie tyle z fizycznych rozmiarów, co z braku orientacji, zagubienia człowieka. Wiemy też, że w tym pozornie chaotycznym wnętrzu istnieje pewien porządek wyznaczony przez zatopione miasto, które jest właściwym centrum labiryntu. Nie ulega jednak wątpliwości, że najciekawszy, bo najbardziej

szczegółowy, realizujący nie tylko ogólne tendencje, ale konkretny artystyczny zamysł, znak labiryntu (podsunięty prawdopodobnie przez lekturę Tassa i znajomość greckiej mitologii) znajdziemy właśnie w *Grażynie*.

Gra w labirynt

Przywoływany tu już Paolo Santarcangeli pisze, że pozostałościami labiryntu, tego tak żywego w kulturze znaku, są „miłość i polityka – labiryntowe gry ludzi dorosłych”³⁸. Warto więc chyba na zakończenie przypomnieć, że w obie te labiryntowe gry uwikłany był także Mickiewicz w swojej młodości³⁹. Śledztwo w sprawie działalności filaretów i filomatów, składane wówczas przez Mickiewicza i jego przyjaciół zeznania, konstruowane tak, aby wyglądały na prawdopodobne, nie ujawniając jednocześnie żadnych istotnych faktów, przypominają niewątpliwie owe gry labiryntowe, gdzie każdy wybór może się okazać błędny, a każda decyzja obfitować w katastrofalne skutki. Także ówczesne romanse młodego poety idealnie się nadają do zobrazowania schematu labiryntu, poczynając od pierwszej „dorosłej” fascynacji Mickiewicza – Anieli, a na największej miłości jego życia – Maryli – kończąc. Najbardziej labiryntowym z uczuć młodego Mickiewicza była z pewnością miłość do Maryli. Nie tylko ze względu na niezbyt obiecującą sytuację Mickiewicza jako kandydata do ręki zamożnej panny, ale także ze względu na gwałtowność samego uczucia, które sprawiało często, że poeta, doprowadzając w końcu do spotkania z ukochaną, ranił ją zbyt ostrym słowem, czego efek-

³⁸ P. Santarcangeli: *Księga labiryntu...*, s. 338.

³⁹ Nie znaczy to oczywiście, że zaprzestał działalności na obu tych polach w późniejszych etapach swojego życia, ograniczam się jednakże do okresu, który w tej pracy interesuje mnie najbardziej.

tem były późniejsze żale, listy z przeprosinami i kolejne wahania co do słuszności korespondencji. O zawiłym charakterze tej miłości, w której zgubić się nie tyle można, co trzeba, a która dla znajdujących się na zewnątrz labiryntu jest całkowicie nie do pojęcia (czego dowodzą listy przyjaciół Adama), świadczyć może jeden z epizodów opisanych przez Arnoldasa Piroczkina. Oto jesienią 1822 roku udało się Mickiewiczowi doprowadzić do spotkania z ukochaną w Wilnie. O przebiegu rozmowy niewiele wiemy. Być może Mickiewicz czynił wtedy jakieś wyrzuty Maryli, która poślubiła innego, podczas gdy on sam cierpiał srodze. Wkrótce po tym niefortunnym spotkaniu zaniepokojony Mickiewicz pisał do Tomasza Zana, błagając o informacje. Maryla pisze natomiast wprost do niego – list zawiera żarliwe przeprosiny. Listy nie zdążyły jeszcze dotrzeć do swych adresatów, a już Mickiewicz ponownie zasiada do pisania, tym razem zwraca się wprost do Maryli i w podobny sposób, jak wcześniej ona jego, sam błaga o przebaczenie. Oba listy długo krążyły, czekając na pośredników, aby w końcu dotrzeć do adresatów⁴⁰. Epizod ten pokazuje, jak ci dorośli ludzie gubili się wśród nadmiaru uczuć – miłości, ambicji, zazdrości, tęsknoty.

Uczucie do Maryli zajmuje bardzo ważne miejsce w życiu i korespondencji młodego poety – labiryntowość sytuacji wynika właśnie z siły miłości. W twórczości Mickiewicza natomiast znajdziemy inny przykład opisu miłości jako labiryntu. Chodzi rzecz jasna o *Sonety odeskie*, w których poeta pokazuje miłość jako salonową grę, która ma swoje reguły i zastawia drobne pułapki. Nie jest to jednak labirynt obrzędowy, w którym człowiek rodzi się na nowo, to raczej labirynt ogrodowy, który ma bawić i zachwycać swoim wyszukanym kształtem.

Sonety odeskie demaskują labiryntowy charakter miłości na dwa sposoby. Z jednej bowiem strony ujawniają pewną konwencjonalność gestów, które służą do wabienia, ale i mnożenia wątpliwości po stronie przeciwnej. Flirt jest więc tu pew-

⁴⁰ A. Piroczkina: *Litewskie lata...*, s. 339–341.

nego rodzaju labiryntem⁴¹ – wiadomo, że gesty mają swoje drugie ukryte znaczenie, które trzeba odczytać, a nie zawsze jest to proste i jednoznaczne. Wynik zaś tej interpretacji pozwala na podjęcie decyzji co do następnego kroku. Błędne odczytanie grozi więc zmyleniem drogi i chybieniem celu, a przy odrobinie pecha pozostaniem w labiryncie na zawsze.

Skojarzenie miłości z labiryntem wydaje się w *Sonetach odeskich* tym bardziej uzasadnione, że opiewane tu uczucie uwikłane jest w ciąg konwenansów, które tworzą dodatkowe reguły gry. Sam flirt, jak już powiedziano wyżej, polega na budowaniu swoistego labiryntu pomiędzy kobietą a mężczyzną, tutaj jednak sytuacja komplikuje się dodatkowo, ponieważ wszystko to dzieje się niejako na oczach innych, postronnych obserwatorów i surowych krytyków jednocześnie. Flirt jako gra komplementów, wrażeń i wyobrażeń wymaga dystansu zaangażowanych w nią stron. Uwikłanie relacji damsko-męskich w system społecznych oczekiwań i powinności wymaga także zmysłu ironii. Ujawnia go Mickiewicz w niektórych przynajmniej sonetach cyklu. Znakomitym przykładem jest utwór *Do wizytujących*:

Jeśli w salonie znajdziesz bawiących się dwoje,
Zważaj, czy cię z ukłonem, z rozmową uprzedzą,
Czyli daleko jedno od drugiego siedzą,
Czy wszystko jest na miejscu, czy w porządku stroje.

⁴¹ Można w zasadzie przyjąć, że struktura flirtu jest labiryntowa. Za Anną Wierzbicką wymieniam następujący skład komponentów illokucyjnych flirtu: 1 – mówię: chcę, żebyś sobie wyobraził, że mówię X; 2 – sędzę, że rozumiesz, że może wcale tak nie myślę; 3 – mówię to, bo chcę, abyś sobie wyobraził, że podobasz mi się jako osoba płci przeciwnej. Daje się zauważyć labiryntowy charakter tego *genru* mowy – różnica pomiędzy tym, co powiedziane, pomyślane i wyobrażone, jest tutaj bardzo wyraźna. Zamiast mówienia wprost pojawia się rozmyślnie kluczenie, komplikowanie, okrażanie, które na rysunku najlepiej byłoby przedstawić właśnie w formie labiryntu (A. Wierzbicka: *Genry mowy*. W: *Tekst i zdanie*. Red. T. Dobrzyńska, E. Janus. Wrocław 1983, s. 125–137).

Jeśli pani co wyraz zaśmiać się gotowa,
Choć usta śmiać się nie chcą; jeśli panicz z boku
Pogląda i zegarek dobywa i chowa,

I grzeczność ma na ustach, a coś złego w oku [...]. [1, s. 229]

Tutaj flirtująca para zostaje poddana torturze niespodziewanych odwiedzin. Gesty i reakcje pozornie dopasowane do sytuacji (konwencjonalnie uprzejme przyjęcie gościa, odpowiednia odległość pomiędzy kobietą i mężczyzną, grzeczne uśmiechy), dla wtajemniczonych są przekazem im tylko znanych treści, których wizytujący próbuje się domyślić. Nie trzeba tu nawet dodawać, że owe gesty i słowa mają zwieść „wiedza”, on zaś zachowuje wobec nich słuszną nieufność, odczytując w nich zaprzeczenie pozornie przekazywanych informacji. Wobec tego jego własna reakcja też jest tylko zaprzeczeniem zwyczajowej:

Wiesz, jak ich trzeba witać? – Bywaj zdrów, bądź zdrowa.
A kiedy ich masz znowu odwiedzić? – Po roku. [I, s. 229]

W sonecie tym ironia poety uderza zarówno w postronnego obserwatora, który zmuszony jest odczytywać tajemne znaki i tropić ślady cudzego flirtu, co jest zajęciem nader niezręcznym, a kończy się zawsze niechęcią przyłapanych na „gorącym uczynku”. Drwi jednak poeta także z flirtującej pary, która zwodniczymi gestami próbuje ukryć bynajmniej nie głęboką miłość i najczulszy związek dusz. Co zatem kryje się w poszczególnych labiryntach flirtów opisanych w *Sonetach odeskich*? Czy jest to labirynt fałszywy, pozbawiony centrum? Chyba jednak nie, w samym jego środku jest z całą pewnością podziw dla partnerki (partnera), fascynacja, zainteresowanie i czasem, choć rzadko, miłość⁴². A jeśli już pojawi się to wy-

⁴² W ten sposób można interpretować poszczególne utwory. Jeśli potraktujemy *Sonet* jako pewną całość, interpretacja będzie nieco inna (por. rozdział *Ironiczne tony w Mickiewiczowskiej partyturze*, s. 167).

jątkowe uczucie, towarzyszy mu niepokój, wahania, wątpliwości co do własnych czynów, wyborów i przeżyć, a więc innymi słowy *Niepewność*⁴³.

Istnieje jeszcze jedno podobieństwo pomiędzy konstrukcją cyklu odeskiego a omawianą tutaj figurą labiryntu. Trudno, czytając te utwory, uniknąć skojarzeń z biografią poety i romansami, których sam był bohaterem. Poszukiwanie pierwowzorów kobiet pojawiających się w wersach sonetów może być zajęciem fascynującym. Kleiner w swojej monografii dał próbkę takiej gry, ujawniającej wiele zabiegów mistyfikujących, bawiących się niejako ewentualną ciekawością i domyslnością czytelnika, zręcznie jednak zaciemniających obraz⁴⁴. Pomysłowość poety w myleniu tropów i zacieraniu znaczących wątków tłumaczy Kleiner rycerskością Mickiewicza. Sądzę jednak, że powód może być inny, znacznie bardziej – jeśli mogę tak to wyrazić – „literacki”. Warto bowiem zaznaczyć, że nie wszystkie zawiłe i splecione ze sobą wątki prowadzą w zaułki bez wyjścia. Puste są niewątpliwie tropy podejmujące wątki biograficzne. Natomiast aluzje literackie, sugerujące związki z innymi tekstami, są niezwykle cenne dla interpretacji i stanowią niezbędny element lektury sonetów⁴⁵, które wolno odczytać również jako praktyczny wyraz przekonania o labiryntowym charakterze literatury.

⁴³ Wymienione uczucia także związane są ze znakiem labiryntu (por. interpretacja *Grażyny*).

⁴⁴ J. Kleiner: *Mickiewicz*. T. 1..., s. 519.

⁴⁵ Będzie o tym mowa w kolejnych rozdziałach.

Lekcja poezji według Thomasa Moore'a

Z twórczością Irlandczyka Thomasa Moore'a, pierwszego nowoczesnego poety narodowego swego kraju¹, zetknął się Mickiewicz stosunkowo wcześnie, zanim jeszcze stała się ona dostępna szerszej publiczności w polskich przekładach. Aluzje do słynnej *Lalla Rookh* i wzmianki o niej znajdziemy w korespondencji poety z wczesnych lat dwudziestych². Zachwyty nad poezją Moore'a (wraz z uwagą o tym, jak ważne jest, aby wiersze te czytać w oryginale) znajdziemy w liście poety do Anttoniego Edwarda Odyńca z 1828 roku³. Nieco wcześniej (w roku 1826 lub 1827) sam Mickiewicz pokusił się jednak o przekład wiersza Moore'a, ze zbioru *Irish Melodies*, pod tytułem *The Meeting of the Waters* (*Spływ wód*)⁴. Wiersze z tego cyklu, który bez obawy można nazwać dziełem życia poety, ukazały się w dwunastu tomikach, z których każdy zawierał dwanaście

¹ P. Mroczkowski: *Historia literatury angielskiej*. Wrocław 1993, s. 374.

² List do Tomasza Zana, Kowno 16/28 września 1822; List do Franciszka Malewskiego, Kowno 20 listopada/2 grudnia 1822. W: A. Mickiewicz: *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe. T. 14: *Listy*. Oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska. Warszawa 1998, s. 224–225, 245–247.

³ Ibidem, s. 478.

⁴ Z. Szmydtowa: *Mickiewicz jako tłumacz z literatur zachodnioeuropejskich*. Warszawa 1955, s. 118.

pieśni. Pierwsze *Melodie* ujrzały światło dzienne w 1807 roku, ostatnie w 1834. Ich wielką popularność tak komentuje Charles Kent: „Melodie, które – jak tęcza rodzi się z promieni słonecznych i kropel rosy – ucieleśniają w sobie wszystko, co jest radosnego i podniosłego w najgoręcej patriotycznym i najbardziej katolickim narodzie na ziemi, zajaśniały jak pierwszy zwiastun nadziei [...]; potop miał się ku końcowi po trzech strasznych stuleciach prześladowań”⁵. Ta esencja irlandzkości spotkała się jednak z uznaniem nie tylko na rodzimym gruncie. W pierwszej połowie XIX wieku przetłumaczono je na włoski, francuski (dwukrotnie), wiele pieśni doczekało się swoich rosyjskich przekładów, a w 1835 roku wydano nawet wersję łacińską (*Cantus Hibernici*). *Melodiami* interesowali się także poeci polscy – zapewne nie bez znaczenia jest tutaj narodowy charakter tej twórczości, pragnienie wolności, które ona wyraża. Nic dziwnego, że *Melodie* tej treści pojawiają się na polskim gruncie (warto tutaj wymienić *Pieśń wojenną* czy *Wolność* przetłumaczone przez Stanisława Koźmiana). Nie ulega jednak wątpliwości, że nie tylko historyczne względy zadecydowały o popularności Moore’a w Polsce. Tłumacze chętnie wybierają spośród *Melodii irlandzkich* te, które eksponują raczej romantyczną wrażliwość, złożoną i pociągającą koncepcję miłości i przyjaźni. Do takich wierszy należy choćby *Łódka* w przekładzie Koźmiana, wspomniany już wiersz *Spływ wód* (tłumaczony przez Mickiewicza) czy dwie *Melodie* przełożone przez Słowackiego. Te ostatnie są zresztą pośrednim dowodem uznania, jakim cieszył się Moore wśród polskich literatów i miłośników literatury, tłumaczenia podjął się bowiem młody Słowacki pod wpływem atmosfery domu rodzinnego, rozkochanego w tych poezjach. Francuski przekład *The Love of the Angels* i *Irish Melodies* trafił do rąk Salomei Bécu prawdopodobnie za pośrednictwem Antoniego Edwarda Odyńca⁶.

⁵ Ch. Kent: *Memoire of Thomas Moore*. W: *The Poetical Works of Thomas Moore*. London–Glasgow–New York [undated], s. XXXX (tłum. autorki).

⁶ Z. Sudolski: *Słowacki: opowieść biograficzna*. Warszawa 1996, s. 50.

Słowacki wybrał do tłumaczenia wiersze poświęcone miłości i uczuciom jej towarzyszącym: szczęściu i cierpieniu, wspomnieniom i tęsknocie. Tak powstały *Melodia przez Tomasza Moora – Pożegnanie i Melodia Moora*⁷. Wpływ Moore'a na tłumacza na tym się jednak nie kończy. Jeszcze tego samego roku Słowacki próbował skorzystać z obrazowania i nastrojów podpatrzonych u autora *The Love of the Angels*. Pisze dwa utwory, które opowiadają niejako językiem Moore'a o osobistych przeżyciach poety (miłości do Ludwiki Śniadeckiej). Tytułuje je w sposób znaczący: *Melodia 1* i *Melodia 2*, podkreślając niejako związek tych tekstów z ich literackim źródłem.

Nie tylko *Melodie* cieszyły się uznaniem poetów, którzy (jak dowodzi przykład Słowackiego) chcieli wykorzystywać płynące z nich inspiracje we własnej twórczości. Także (a może przede wszystkim) poemat *Lalla Rookh* wpłynął na romantyków polskich, przyczyniając się do tworzenia wizji Wschodu w naszej literaturze tego okresu⁸. Fragmenty poematu tłumaczy na język polski Antoni Edward Odyniec (*Czcziciele ognia, Peri i raj*), a także Stanisław Koźmian (*Raj i Peria*).

Interesującym świadectwem wagi, jaką przywiązywał Mickiewicz do twórczości irlandzkiego poety, może być też krótka wzmianka zawarta w liście do Konstantego Rdułtowskiego pisanym zimą 1828 roku w Petersburgu. Znajdujemy tam specyficzne postscriptum, w którym autor – „choć nie proszony” – ośmiela się opatrzyć kilkoma uwagami wierszyk przesłany mu uprzednio przez adresata. Wskazując uchybienia w stylu, kończy jednak swoją recenzję znaczącym komplemen-

⁷ Są to odpowiedniki następujących oryginalnych tekstów Moore'a: *Farevell! – But whenever you welcome the hour* i *Oh! Think not my spirits are always as light*.

⁸ O roli Moore'a w kształtowaniu wizji Orientu w twórczości Słowackiego pisze np. J. Kleiner (por. J. Kleiner: *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. T. 1: *Twórczość młodzieńcza*. Wstęp i oprac. J. Starnawski. Kraków 1999, s. 64–66). O wpływie poematu *Lalla Rookh* na *Sonety krymskie* Mickiewicza – zarówno w sferze języka, jak i obrazowania – wspomina W. Kubacki: *Z Mickiewiczem na Krymie*. Warszawa 1977.

tem: „Ostatnie wiersze ładne, przypominają jakiś pasaż z Moore’a” [14, s. 447]. Poezja autora *Lalla Rookh* funkcjonuje tu na zasadzie wzoru, nawiązanie do niego zasługuje na pochwałę. Dostrzegał zatem Mickiewicz możliwość nauczania się „czegoś” z poezji Moore’a i jest mało prawdopodobne, aby sam z takiej szansy nie skorzystał. Warto więc chyba zacząć od odpowiedzi na pytanie, które wypadnie skonstruować, parafrazując przywołaną wcześniej formułę: czy w jego własnej twórczości można znaleźć fragmenty, które „przypominają jakiś pasaż z Moore’a”?

Przestrzeń

W utworach Mickiewicza przestrzeń jest prawie zawsze przestrzenią wieloznaczną i zaszyfrowaną, a jej odszyfrowanie wydaje się niezbędne dla zrozumienia tekstów. A jednak na poziomie samego konstruowania przestrzeni utworu, jej swobodnego rozszerzania lub zawężania, wytyczania horyzontów i zawieszania bohatera „w środku niebokręga” można się dopatrzeć „chwytów”, które nie są wyłączną własnością Mickiewicza. Niektóre zabiegi, mistrzowsko wykorzystane przez wielkiego poetę, mogą być wynikiem uważnej lektury poezji Moore’a.

„Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu” – pisze Mickiewicz w wersie otwierającym sonet *Stepy akemańskie*⁹. Meta-

⁹ Nie omawiam samego procesu powstawania tego wersu w kształcie, w którym ostatecznie znalazł on się w *Sonetach*, ponieważ dla prowadzonych tutaj rozważań na temat przestrzeni i jej związków z rodzajem przestrzeni kreowanej w poemacie Moore’a kwestia ta wydaje się mniej ważna. Kolejne redakcje tego wersu podaje Czesław Zgorzelski w komentarzu do sonetów (por. A. Mickiewicz: *Dzieła wszystkie*. T. 1: *Wiersze*. Cz. 2: *Wiersze 1825–1829*. Oprac. C. Zgorzelski. Wrocław 1972, s. 155–156). W każdej z wersji,

fora ta – wiążąca widok stepu z obrazem morza¹⁰ – decyduje o ukształtowaniu przestrzeni w całym tekście. Wydaje się, że najważniejsze jest tutaj swoiste podobieństwo pomiędzy dwoma tak różnymi przecież krajobrazami. Podobieństwo, które na mocy poetyckiego słowa zostaje ujawnione. Jeśli więc jedna z funkcji metafory polega na tym, że pozwala ona spojrzeć na dobrze znane elementy świata niejako z nowej perspektywy, a tym samym zobaczyć więcej (lub inaczej) niż dotychczas, warto chyba zapytać o perspektywę, z której spogląda Mickiewicz w cytowanym wersie. Step zostaje tutaj zestawiony z obrazem oceanu – należałoby raczej powiedzieć: „oceanem podszyty”, bo przecież tylko w pierwszym wersie można mówić o kolejnym wprowadzeniu tych przestrzeni i swoistym porównaniu ich. Porównanie bardzo szybko zamienia się w równoległy obraz, który cały czas jest schowany pod podstawowym, wzbogacanym w coraz to nowe detale, opisem stepu. Dzięki temu nawet w drugiej części sonetu, gdzie nie pojawiają się już te podwójnie nacechowane słowa (fale – oceanu i łąki, powódzie – wody i kwiatów) pejzaż akwaticzny nie znika, jest jedynie odsunięty, aby powrócić w finałowym dwuwierszu i odsłonić postać podróżnika wsłuchującego się w ciszę otaczającego go stepu, ale i spokojnego oceanu. Wrażenie to potęguje zresztą fakt, że kolejny

co tutaj istotne, występuje powiązanie stepu z oceanem. Różnica pomiędzy pierwszą a ostatnią redakcją tego wersu dotyczy natomiast nowej – romantycznej – świadomości. Pisze o niej Ireneusz Opacki: „Różnica między tym, kto już poznał, a tym, kto dopiero, aktualnie poznaje. W roku 1826 była to różnica – ni mniej, ni więcej – tylko pomiędzy romantyzmem i klasycyzmem”. Por. I. Opacki: *Człowiek w sonetach przełomu. (O sonetach Mickiewicza)*. W: I. Opacki: „*W środku niebokręga*”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 36. O widocznym w cyklu *Sonetów krymskich* nowym, romantycznym nastawieniu na poznanie (w przeciwieństwie do oświeceniowej erudycji, która przedkładała wiedzę o świecie nad obserwację i opis z autopsji) pisze M. Maciejewski: *Od erudycji do poznania*. „Roczniki Humanistyczne” 1966, z. 1.

¹⁰ Występowanie oksymoronu „suchy ocean” w twórczości Mickiewicza i innych autorów (począwszy od Homera) omawia Wacław Kubański: *Z Mickiewiczem na Krymie...*, s. 173–179.

sonet cyklu nosi tytuł *Cisza morska* i wydobywa ten opis, który w drugiej części *Stepów akermaskich* stanowił – ukrytą wówczas – „podszewkę” opisu stepu. Obraz ciszy morskiej jest więc uzupełnieniem ciszy na stepie, a rozterki samotnego podróżnika uwiecznionego na zamarym morzu – dopowiedzeniem westchnienia „Jedźmy, nikt nie woła!” z pierwszego sonetu cyklu. Pozostaje jednak pytanie, skąd pomysł takiego zestawienia, jakie podobieństwa pozwalają przezwyciężyć oksymoroniczne różnice? Wydaje się, że chodzi przede wszystkim o otwartą przestrzeń, która jest cechą charakterystyczną zarówno stepu, jak i oceanu. W obu przypadkach mamy też do czynienia z brakiem punktów orientacyjnych, które umożliwiłyby sprawne poruszanie się, a jedynym drogowskazem są gwiazdy. Na poziomie nieco bardziej szczegółowych obserwacji podobieństwo staje się jeszcze wyraźniejsze. Roślinność porastająca stepy reaguje na podmuch wiatru tak samo, jak woda morska, a kępy krzewów, ze względu na swój odmienny charakter, wyrastają z traw niczym wyspy. Podobieństwa dotyczą też sfery dźwięków – podobnie szumią fale i trawa, tak samo milczy nieożywiany podmuchami wiatru step i ocean. Mickiewicz sam wskazuje na fizyczne podstawy swojego porównania, zaskakująca w pierwszej chwili metafora zyskuje w trakcie lektury swoje „racjonalne”, chciałoby się powiedzieć, uzasadnienie. A jednak wydaje się prawdopodobne, że obraz wykreowany przez poetę może być wynikiem nie tyle uważnej obserwacji i skłonności do swoistego „patrzenia z ukosa”, co inspiracji literackiej.

W *Czczicielach ognia* – jednym z poematów Thomasa Moore’a wplecionym w ramy *Lalla Rookh* – znajdziemy bardzo podobny fragment. Bohater, który rezygnuje z miłości w imię słusznej walki o wolność, chwilę po tym, jak odprawił swą ukochaną, i chwilę przed tym, zanim odbędzie się decydująca bitwa, stoi sam na zboczu, a świat wokół siebie ogląda oczyma kogoś, kto płynie po morzu. Przestrzeń pokazana w tekście Moore’a nie jest wprawdzie płaską przestrzenią stepu, ale jest równie nieograniczona, a człowiek czuje się w niej tak samo zagubiony. Jest to przestrzeń pozornie tylko znajoma, ponieważ na-

wet przebyta wcześniej droga, oglądana po chwili ginie w „żałobnym mroku gasnących pochodni”. Jednocześnie widać tutaj bardzo wyraźnie silne uwewnętrznienie opisywanego pejzażu. Pokazując ciemności, w których niknie pozostawiona za plecami droga, Moore nie tylko zwraca uwagę czytelnika na obcość tej przestrzeni, w której bohater jest niejako zawieszony, nie mając żadnego punktu oparcia. Odległość, o którą tu chodzi, to dystans dzielący bohatera od ukochanej, patrząc za siebie, już jej nie widzi, owe gasnące latarnie oświetlają więc jego stratę, pokazują zniknięcie „wszystkiego, co kochał na ziemi”. To nie fizyczna przestrzeń mu doskwiera, ale psychiczna, ta pustka jest w nim, to miejsce po jego wielkiej miłości, które jeszcze nie zostało wypełnione przez wolność i obowiązek. Bohatera zawieszonego w przestrzeni zewnętrznej (w połowie zbocza) i wewnętrznej (pomiędzy dwiema wielkimi namiętnościami¹¹) porównuje Moore do podróżnika na pełnym morzu. Obraz morza odpowiada wizerunkowi przestrzeni ziemskiej – tutaj również panują ciemności, rozświetlone jedynie zimnym światłem księżyca. Nie pojawiają się tu nawet gwiazdy, które mogłyby kojarzyć się z przewodniczkami. Księżyc jest odpowiednikiem żałobnych pochodni z wcześniejszych wersów, dodaje grozy, a światła dostarcza jedynie tyle, ile potrzeba, aby widzieć znikającą wśród fal łódź uwożącą ukochaną. I znów korespondencja tych dwóch obrazów nie ogranicza się do sfery wizualnej, nie dotyczy jedynie ich fizycznych cech. Obraz głębiny, która niczym grób pochłania kobietę, a wraz z nią wszelkie marzenia o szczęściu, jest przede wszystkim wyrazem stanu psychiki bohatera, który głęboko w swym wnętrzu pochował miłość. I choć od decyzji tej nie ma odwrotu, a jego „okręt” płynie dalej, on ciągle stoi na pokładzie¹² (w połowie drogi na wzgórzu) i patrzy w stronę miejsca, gdzie ona pozostała.

¹¹ Ponieważ wiemy, jakie będą konsekwencje jego wyboru, możemy powiedzieć, że znajduje się on w tej chwili pomiędzy życiem a śmiercią.

¹² Moore dokonuje tu płynnego przejścia od rzeczywistej sytuacji (łódź z ukochaną odpływa) do obrazu metaforycznego (bohater sam czuje się uwożony przez okręt, którego nie da się zatrzymać).

Trudno oprzeć się wrażeniu, że to pomysł Moore'a, polegający na zawieszeniu bohatera w morsko-ziemskiej przestrzeni, został wykorzystany przez Mickiewicza w *Stepach akermanskich*. Z tym zastrzeżeniem, że realizacja akwaticznego zabiegu jest w obu tekstach nieco inna. U Moore'a zwraca uwagę płynne przechodzenie z zewnętrznych elementów pejzażu w głąb duszy bohatera i dopiero tam, na poziomie odczuć i przeżyć, dokonuje się pełna integracja dwóch z pozoru odmiennych przestrzeni. Inaczej jest u Mickiewicza, który rozszerza ten obraz na dwa teksty. W pierwszym, splatając ze sobą wizerunek stepu i oceanu, podsuwa czytelnikowi argumenty fizyczne, które umacniają ów metaforyczny związek, powoli przesuwając ciężar z obserwacji świata zewnętrznego na wsłuchiwanie się w siebie bohatera. Wyraźnym sygnałem tego procesu jest już końcowe „Jedźmy, nikt nie woła”, ale pełną realizacją – dopiero analiza uczuć samotnika z *Ciszy morskiej*. Oczywiście Mickiewicz zmusza czytelnika do reinterpretacji sonetu, a jego zabiegi w celu „zracjonalizowania” kluczowej dla tekstu metafory muszą być rozpatrywane w kategorii gry. W istocie bowiem najistotniejszym elementem, wiążącym step i ocean, i przewyciężającym ich oksymoroniczność – jest właśnie wewnętrzne przeżycie, doświadczenie pustki, zagubienia, obcości i tęsknoty, a nie jakiekolwiek zewnętrzne podobieństwo.

Zbieżność pomiędzy kreowaniem przestrzeni ziemsko-morskiej w omawianych tutaj tekstach Moore'a i Mickiewicza wydaje się zbyt dokładna, aby można ją uznać za wyłącznie przypadkową. Nie jest to bowiem podobieństwo pozostające w obrębie jednej tylko (nawet najbogatszej w konsekwencje) metafory. Realizuje się ono także w samej warstwie językowej – chętnie stosowanym przez Mickiewicza wyrażeniom typu: „fala łąk”, „kwiatów powódź”, odpowiada znaczące zestawienie *bleak flood* – ponura, ale i pustynna powódź. Omawiana zbieżność pojawia się także w momencie rozwiązania owego zawieszenia-oczekiwania, które w obu tekstach wygląda niemal tak samo. Obaj bohaterowie czekają na głos, znak, który

pozwoili by im wrócić do tego, co utracone. Z pełnego skupienia i zasłuchania bohater Moore'a zostaje obudzony głosem, ale to nie jest wołanie, na które czeka, to przeraźliwy dźwięk zwiastujący bitwę, w której będzie musiał wziąć udział. Mickiewicz pozostawia swojego podróżnika w martwej ciszy, uświadamiając mu w gruncie rzeczy to samo – głosu, którego oczekiwał, nie usłyszy (do końca cyklu, nie pojawi się on w żadnym z sonetów), a zatem zamiast wymarzonego powrotu, skazany jest na dalszą drogę.

Światło

„Na twoją krytykę Moore'a nie zgadzam się. On mię nigdy nie nudzi. Nic podobnie słodkiego i delikatnego a boskiego nie znam. *The Loves of [the] Angels* trzeba koniecznie czytać w oryginale; Moor ginie w tłumaczeniach” – pisał Mickiewicz o jednym ze swoich ulubionych poetów we wspomnianym już liście do Antoniego Edwarda Odyńca¹³. Szczególnie końcowa uwaga, którą odnieść trzeba – jak sędzę – do całej twórczości Moore'a, a nie jedynie do wspomnianego poematu, wydaje się istotna. Mickiewicz – o czym była już mowa – doceniał specyfikę każdego z języków i o potrzebie kontaktu z oryginalnymi tekstami wspominał nie tylko przy okazji lektury Moore'a. Jednocześnie dostrzegał potrzebę przekładów, widząc liczne korzyści, jakie z pracy takiej mogą wyniknąć dla zdolnego tłumacza. Stąd nie tylko sam chętnie i często mierzył się z podobnymi wyzwaniem, ale i adresatów swych listów gorąco do tego zachęcał. O podziwianym przez siebie poecie pisze jednak: „Moore ginie w tłumaczeniach”¹⁴. Co zatem sprawiało

¹³ Por. przypis 3 na s. 129.

¹⁴ Mickiewicz przetłumaczył jedynie *The Meeting of the Waters* Moore'a, o czym była mowa wcześniej.

szczególną trudność, wymykało się przekładowi? Mickiewicz pisze o niezwyklej słodczy i delikatności poezji Moore'a, ale czy rzeczywiście on sam nie był zdolny do stworzenia w swym języku ojczystym utworów przesyconych delikatnością i słodczą? Budzi wiele zastrzeżeń myśl, że tym akurat kategoriom ówczesna polszczyzna tak bardzo się opierała. Pozostaje trzecie określenie, które pojawia się w cytowanym fragmencie listu do Odyńca – boskość. Niezbyt to jasna kategoria, ale najlepiej chyba wyraża owo niesprecyzowane uczucie zachwytu, wzruszenia, uniesienia odczuwanego w kontakcie z oryginalnym tekstem, napisanym w obcym (zawsze, niezależnie od stopnia jego znajomości) języku. Spróbujmy więc spojrzeć na poematy Moore'a okiem cudzoziemca, odczytanego w polskich tekstach, a więc szczególnie wrażliwego na wszystko, co z dobrze sobie znanym systemem sprzeczne. Wrażeniem, które w trakcie takiej lektury musi się pojawić, jest niezwykła, a w literaturze polskiej rzadko spotykana, świetlistość tej poezji.

Czytając *Lalla Rookh*, odnosi się wrażenie, że gra światła i ciemności jest tutaj nadrzędną zasadą rządzącą opisem miejsc, ludzi i zdarzeń. Szczegółowo opisuje się tutaj oświecenie poszczególnych scen, metafory wyrażające stany uczuciowe, przeżycia, wahania bohaterów najczęściej również posługują się określeniami z pól semantycznych światła i ciemności. Wrażenie przesycenia światłem podkreśla też sam charakter języka angielskiego, który posiada szereg wyrazów brzmiących podobnie do tych oznaczających światło, zawierających podobne lub identyczne części, choć przynoszących zupełnie inne znaczenia. Podobieństwa takie są szczególnie widoczne dla cudzoziemców, którzy nawet poznawszy właściwą definicję słowa, często nie mogą uwolnić się od wrażenia wszechświatowości poematu. W utworze Moore'a jest to bardzo wyraźne także dlatego, że takie podwójnie nacechowane wyrazy umieszcza on w zakończeniach wersów (na przykład najczęściej zestawiane ze sobą, pewnie

ze względów rymotwórczych, light – night – flight – sight¹⁵).

Za pomocą gry światła opisane są w poemacie Moore'a nie tylko miejsca, ale też ludzie. Oto fragment opisu najpiękniejszej dziewczyny w haremie z poematu *The Light of the Haram*:

There's a beauty, for ever unchangingly bright,
Like the long, sunny lapse of a summer-day's light,
Shining on, shining on, by no shadow made tender,
Till Love falls asleep in its sameness of splendour.
This was not the beauty – oh, nothing like this,
That to young Nourmahal gave such magic of bliss!
But that loveliness, ever in motion, which plays
Like the light upon autumn's soft shadowy days,
Now here and now there, giving warmth as it flies
From the lip to the cheek, from the cheek to the eyes;
Now melting in mist and now breaking in gleams,
Like the glimpses a saint hath of heav'n in his dreams¹⁶.
[podkreślenia – tu i dalej – M.B.]

¹⁵ *Light* – światło i *night* – noc pozornie posiadają znaczenia oksymoroniczne i ewentualna zbieżność dotyczy jedynie brzmienia. A jednak – paradoksalnie – sięga ona dalej, fragmenty poematu (będzie o tym mowa później) przynoszą bowiem zakwestionowanie opozycji światło-ciemność. *Flight* (lot) nie ma już ze światłem nic wspólnego, ale *sight* (widok, wzrok) wyraźnie do owej domeny dnia i jasności nawiązuje.

¹⁶ T. Moore: *The Light of the Haram*. W: T. Moore: *Lalla Rookh*. Dublin 1886, s. 130. „Oto jest piękność, zawsze niezmiennie jaśniejąca / Jak padające światło letniego dnia, / Świeci, świeci, nie przytłumiona żadnym cieniem / Aż miłość uśnie w takiej samej świetności. / To nie była piękność – nic podobnego / To, co dawało młodej Nourmahal taki magiczny urok! / Ale ten wdzięk w każdym ruchu, który [przypomina] grę / światła w jesienne dni, delikatne i cieniste, / Raz jest tu, raz tam, i rozgrzewa, kiedy tak biegnie / Od ust do policzków, od policzków do oczu; / To stapiając się z mgłą, to rozblyskując blaskiem, / Jak przebłyśki nieba, które święty widzi w swoich snach”. Wszystkie fragmenty z poematu *Lalla Rookh* przytaczam w przekładzie własnym, ponieważ zależy mi przede wszystkim na wierności względem tekstu oryginalnego, nawet kosztem literackich walorów tekstu.

Tym razem uroda i wdzięk dziewczyny zostają przedstawione za pomocą gry światła. Piękno porównane zostaje do blasku, który spływa na ziemię w słoneczny letni dzień, natomiast wdzięk to promyk wiecznie ożywiający twarz młodej kobiety, a jego gra przypomina grę światła i cieni w jesienny dzień. Czysty blask słońca, nie załagodzony żadnym cieniem, jest mniej wart niż przytłumione światło jesieni – ów wdzięk cieszy bowiem bardziej niż piękno. W ostatniej strofie pojawia się dodatkowo wyraz *glimpses*, którego brzmienie kojarzyć się musi z wcześniejszym *gleams*. Pierwszy oznaczał błyski, drugi ukradkowe spojrzenia, które w związku z tym też wydają się przypominać błyskawice.

Inny fragment opisuje świąteczną noc:

And fields and pathways, far and near,
Were lighted by a blaze so clear,
That you could see, in wandering round,
The smallest rose-leaf on the ground.
Yet did the maids and matrons leave
Their veils at home, that brilliant eve;
And there were glancing eyes about,
And cheeks, that would not dare shine out
In open day, but thought they might
Look lovely then, because 'twas night¹⁷.

W tych kilku wersach Moore tworzy przeniknięty światłem obraz świętujących kobiet. Ich twarze lśnią, wieczór jest rozświetlony niezwykłym blaskiem, który od nich bije. Opozycja nocy i dnia wydaje się nie istnieć. O ciemności w tym tekście jedynie się wspomina jako o tej, która ośmieliła kobiety do

¹⁷ T. Moore: *The Light of the Haram...*, s. 128: „A pola i ścieżki, odległe i bliskie, / Oświetlone były przez blask tak jasny, / Że mógłbyś zobaczyć, błędząc wokół, / Najmniejszy płatek róży na ziemi. / Panny i panie zostawiły więc / Swoje welony w domach, w ten olśniewający wieczór (eve – czyli wigilia święta); / I teraz [wiele par] oczu wokół rzucało [bystre] spojrzenia, / A policzki, które nie odważyłyby się lśnić / W środku dnia, sądziły, że mogą / Wyglądać tak pięknie nocą”.

odświeżenia twarzy. Zamiast jednak cienia i mroku, którego moglibyśmy się spodziewać ze względu na porę, w tekst wpisane jest jedynie światło. Niezwykły blask przemienia tę noc w coś jaśniejszego nawet niż „biały dzień”. *Blaze*, użyte w oryginale w znaczeniu rzeczownikowym, w języku angielskim może także występować jako czasownik, oznaczając wtedy wybuch (pożaru). Ten krótki wers, w którym pojawiają się obok siebie trzy świetliste wyrazy: *Light – blaze – clear* (przy czym *blaze* ma tutaj znaczenie podwójne) determinuje cały obraz nocy. Dlatego będzie ona olśniewająca i promienna (*brilliant*), policzki będą błyszczeć (*shine out*), a wzrok z łatwością wychwyci najmniejsze nawet przedmioty (*you could see the smallest rose-leaves*). Dlatego również pojawiające się dalej (i podkreślone rymem) *might* i *night*, eksponują znacznie bardziej swoją warstwę brzmieniową, sugerując skojarzenia z podobnie brzmiącym *light*, niż prawdziwe znaczenie. Kiedy dwa wersy dalej poeta napisze wprost, że blask bijący w tę noc był jaśniejszy niż ten, który może przynieść słoneczny letni dzień, potwierdzi jedynie wrażenie, które już wcześniej udało mu się wyrzucić na czytelnika.

Cały tekst *Lalla Rookh* jest przykładem subtelnej wykorzystania gry światła w poezji. Przykładem niewątpliwie fascynującym, choć trudnym do naśladowania. Być może to właśnie miał na myśli Mickiewicz, pisząc o „boskości” poezji Moore’a, która wymyka się przekładowi. Jeśli jednak owa świetlistość poezji wywarła na nim tak wielkie wrażenie, czy rzeczywiście uznał ją za chwyt niemożliwy do zrealizowania we własnej twórczości? Czy w tekstach Mickiewicza uda się odnaleźć podobne zabiegi? Z pewnością nie na taką, jak u Moore’a skalę. Jedynym przykładem, który dałoby się porównać z angielskim tekstem, jest *Oda do młodości*, choć i tutaj owa gra światła i cieni jest swoistą alegorią, sposobem wyrażenia bardzo charakterystycznego przeciwstawienia, a nie sposobem pisanego jako takiego. Lepszym przykładem mogą być niewielkie fragmenty powieści poetyckich. W *Grażynie* na przykład, w poszczególnych scenach, uderza dbałość o przedstawienie

źródła światła i tego, co znajduje się w jego zasięgu, a co ginie w mroku¹⁸. Czasami wykorzystuje też autor metaforę związaną ze światłem. I tak Litawor mówi:

Ale i sławą wszystkim ponad głowę
Witołd podleciał, Witołd wszystkich g a s i;
Jego, jakoby drugiego Mindowę,
Na ucztach wielbią wajdeloci nasi.
Jego na strunach i na wieszczym rymie
Do potomnego wysyłają b l a s k u;
Nasze wśród gminu kto wypatrzy imię?
Kto podjąć raczy z niepamięci p i a s k u? [2, s. 24–25]

W cytowanym fragmencie sława i wieczna pamięć pokazane zostają jako ogień (nie pojawia się w tekście bezpośrednio, ewokowany jedynie przez czasownik: gasi) i blask. Niepamięć zaś jest właśnie piaskiem, który sypie się na płomień, by go stłumić.

W *Konradzie Wallenrodzie* fragmentów wykorzystujących podobną technikę jest równie mało. W większości dotyczą one opisu przestrzeni o zmroku lub o poranku. Jest wszakże jeden szczególnie interesujący urywek, który mógł zostać zainspirowany biegłością, z jaką Moore przeplata światło z cieniem i ciemnością. Oto on:

Lecz dotąd i s k r y młodego zapału
Tłą w głębi piersi, nieraz ogień wznieca,
Duszę ożywia i pamięć oświeca.
Pamięć naówczas, jak l a m p a z k r y s z t a ł u
Ubrana pędzlem w malowne obrazy,
Chociaż ją z a ć m i ł pył i liczne skazy,
Jeżeli świecznik postawisz w jej serce,

¹⁸ Tak jest w scenie rozmowy Rymwida z Litaworem, gdzie istotne jest najpierw światło lampy, później – po jej zgaszeniu – księżyc. Podobnie w opisie przybycia posłów – tutaj jedynym źródłem światła jest księżyc, który wydobywa, oświetla i ujawnia niektóre szczegóły przestrzeni.

Jeszcze świeżością barwy znęci oczy,
Jeszcze na ścianach pałacu roztoczy
Kraśne, lecz nieco przyćmione kobierce. [2, s. 102]

We fragmencie tym Mickiewicz dla opisanie młodzieńczych ideałów, marzeń, które chciało się realizować w życiu, a które po wielu latach uległy zapomnieniu, zestawiał ze sobą dwie sfery – obie związane ze światłem. Jedna skupia się wokół ognia (iskra, tlić się, wzniecać ogień), druga wokół lampy (lampa z kryształu, zaćmił pył, świecznik). Momentem łączącym te dwa obrazy i umożliwiającym płynne przejście z jednego do drugiego jest wyrażenie: „pamięć oświeca” – odnoszące się zarówno do wspomnianego już ognia, jak i do wprowadzonej później lampy. Młodzieńcze ideały są zatem jak iskra, która tli się słabym płomieniem, ale może w każdej chwili rozgorzeć prawdziwym ogniem i przypomnieć dawny entuzjizm. Pamięć jest zatem jak stara lampa, uległa zabrudzeniu i popękała, ale jeżeli włożyć w nią świecę, znów przez jej przyćmione ścianki przeświecać będzie światło. Dwa wersy kończące ten fragment są metaforą pamięci, która przywołuje może trochę nieostre, ale jakże piękne obrazy.

Owo przenikanie się światła i ciemności, które w poemacie Moore’a (w przeciwieństwie do wspomnianych tutaj dzieł Mickiewicza) organizuje cały tekst, a nie wyłącznie jego fragmenty, bardzo często prowadzi do wspomnianego wcześniej zakwestionowania zdecydowanego przeciwstawienia jednej z tych kategorii drugiej. Najbardziej charakterystycznym obrazem, który ujawnia tę tendencję jest definicja tzw. „światła rozumu”. Moore – zgodnie z metaforą typową dla języka angielskiego i bardzo dla nas czytelną, mającą bowiem swoje bezpośrednie odzwierciedlenie w języku polskim (*enlighten* – oświecać w sensie: kształcić, uświadamiać) – porównuje rozum i rodzącą się pod jego wpływem myśl do strumienia światła, rozjaśniającego mrok, w którym pogrążone są zmysły i uczucia. Ów blask jednak:

Enough to show the maze, in which thy sense
Wander'd about – but not to guide it thence;
Enough to glimmer o'er the yawning wave,
But not to point the harbour which might save¹⁹.

Rozsądek wystarcza więc akurat na tyle, aby zdać sobie sprawę z sytuacji, w której znajduje się człowiek, nie wskazując jednak drogi wyjścia. Paradoksalnie można by powiedzieć, że światło pozwala tutaj jedynie dostrzec, jak nieprzenikniona jest ciemność. Tak właśnie się dzieje z bohaterką Moore'a, której jasna myśl przynosi tylko rozpacz i świadomość tego, co utraciła.

Ta kpina – przynajmniej w warstwie językowej – z oświecenia zostaje przez Mickiewicza wykorzystana w *Grażynie*. Para bohaterów tej powieści poetyckiej znajduje się kolejno w sytuacji, w której pojawić ma się myśl i rozświetlić chaos uczuć, zapanować nad nim, a w końcu wskazać drogę. Przyjrzyjmy się odpowiednim fragmentom:

Więc choć nie lubię, by dzieł przyszłych końce
Lada czyjemu widne były oku;
Zamiar wyległy w myślenia pomroku
Źle jest przed czasem wystawiać na słońce,
Niechaj rzecz cała, dokonania bliska,
Jak piorun wprzód zabija, niż błyska; [2, s. 18]

– mówi Litawor, ujawniając tym samym przekonanie wyrażone u Moore'a – o bezsilności myśli²⁰. Mickiewicz idzie jednak dalej w tym przedstawieniu, u niego promień myśli jest zbyt

¹⁹ T. Moore: *The Veiled Prophet of Khorassan*. W: T. Moore: *Lalla Rookh*. Dublin 1886, s. 13: „Wystarczy, aby pokazać labirynt, w którym błądziły / Zmysły, ale nie, aby je przezeń poprowadzić. / Wystarczy, aby błysnąć nad pochłaniającą wszystko falą, / Ale nie dosyć, aby wskazać port, który może dać ratunek”.

²⁰ Chodzi tutaj o myśl utożsamioną z zimnym rozsądkiem, a nie o siłę woli i ducha (o czym będzie mowa później we fragmencie poświęconym interpretacji *Konrada Wallenroda*).

słaby, aby wskazać drogę, a jasność budzi niepokój. Światło dzienne mogą ujrzyć czyny, myśli mają pozostać w mroku. Li-tawor znajduje się w sytuacji bardzo podobnej do bohaterki *Lalla Rookh*: on również uwięziony jest wśród gwałtownych uczuć, nad którymi nie potrafi zapanować. I chociaż księżę podejmuje jednak decyzję i nie zamierza od niej odstąpić („rzecz cała dokonania bliska”), ma jednak poważne wątpliwości, czy jest to droga wyjścia z labiryntu, w którym się znalazł (określa więc myślenie mianem pomroku). Podobnie dzieje się z Grażyną:

Czoło pochyłe, w którym się przebija
Jakaś myśl jeszcze ciemna i daleka,
W niepewnych rysach okaże się, mija,
I znowu wschodzi, całą twarz obleka;
Dojrzewa zamiar, staje się wyrokiem,
Już umyśliła, postąpiła krokiem. [2, s. 35–36]

Myśl, która się tutaj pojawia, także nie przypomina promienia jasno oświetlającego płataninę pragnień, uczuć, wątpliwości. Jest ona raczej uwikłana w tę płataninę, jest jej ostatecznym wynikiem, konsekwencją rozdartego serca, a nie lekarstwem na owo rozdarcie (potwierdzenie tego znajdziemy w dalszych losach Grażyny).

Łzy

We wczesnych utworach Mickiewicza łzy pojawiają się stonkunkowo często. I to właśnie „pojawiają się”, choć trudno zaprzeczyć, że czasem w dużych ilościach²¹, a nie „leją się na”.

²¹ Por. część IV *Dziadów* – najbardziej „łzawy” utwór Mickiewicza z tego okresu.

Napływają one do oczu w chwilach nagłego wzruszenia lub przejmującego smutku, są nieodłącznym atrybutem nieszczęśliwych kochanków i rozmarzonych „zapaleńców”. Te łzy, które ujawniają delikatność i czułość serca, można, jak sądzę, nazwać sentymentalnymi, wskazując w ten sposób ich rodowód²². I choć nie ulega wątpliwości, że takimi właśnie łzami twórczość Mickiewicza w okresie młodzieńczym roszona jest szczególnie obficie, to jednak odnaleźć można także dwa inne rodzaje łez, oba – jak się wydaje – zainspirowane płaczem angielskim – w wersji Byrona i Moore’a. Pierwszy znajdziemy w *Pożegnaniu Czajld Harolda*, tłumaczonym przez Mickiewicza fragmencie słynnego poematu Byrona. Polega on na wprowadzeniu swoistego paradoksu: typowo sentymentalne łzy, wylewane przez egzaltowane „kochanki, żony” zostają tu zestawione ze słowami odjeżdżającego: „Żałuję tylko, żem nie zostawił / Nic, co by było łez godne” [1, s. 160]. Łzy wylewane przy pożegnaniu są tutaj pokazane jako pewna konwencja (towarzysko-literacka), za którą nie stoi ani głębokie uczucie, ani czułość serca. Prawdziwą (choć w tym przypadku oskarżycielską) wymowę mają tylko te łzy, których nie ma. One bowiem demaskują niemożność zrealizowania w świecie prawdziwego uczucia, a tym samym wymuszoną oschłość serca²³. Podobną konstrukcję zastosuje Mickiewicz już w swoim własnym tekście, również o charakterze pożegnania: *Dumania w dzień odjazdu*. Chociaż tutaj nie płacze już właściwie nikt: „Mój wyjazd nie okryje nikogo żałobą / I ja nie chcę łzy jednej zostawić za sobą” [1, s. 206]. Potoki łez pojawiają się jedynie w swoistej retrospekcji: „Płakałem. Miło płakać, póki wiek namiętny / Za cóż mam dzisiaj płakać, starzec obojętny?” [1, s. 207]. I znów suche oczy mają zdecydowanie głębszą wymowę – bohater (już) nie chce płakać, bo świat nie jest tego wart, bo świat nie potrafi odpowiedzieć na tę szczerą łzę –

²² L. Z w i e r z y ń s k i: *Wyobraźnia akwaticzna*. Katowice 1998, s. 45–46.

²³ Por. podrozdział *Warsztat tłumacza* – interpretacja tekstu Schillera *Światło i ciepło*.

z głębi serca, a nie z oka tylko płynącą: „[nikt] wracając do domu lica łzą²⁴ nie zrosi”.

Pojawia się jednak wśród tekstów Mickiewicza szereg, który przynosi całkiem inne wykorzystanie motywu łzy, czerpiące obficie z poematu Moore’a *Raj i Peri*. Znajdujemy tutaj historię wróżki Peri, która, pragnąc się dostać do raju, musi przynieść w ofierze rzecz na ziemi najcenniejszą. I Peri przynosi to, co najbardziej wartościowe – łzę skruszonego grzesznika, który płacze, patrząc na niewinne dziecko i szczerze żałuje swoich win. Łza nie jest tutaj sentymentalną konwencją ukazywania ludzkiej wrażliwości, zyskuje wartość najwyższej ofiary, cenniejszej niż patriotyczne poświęcenie czy nawet miłość. Moore pisze:

Blest tears of soul-felt penitence!
In whose benign, redeeming flow
Is felt the first, the only sense
Of guiltless joy that guilt can know²⁵.

Te łzy skruchy w poemacie Moore’a padają z nieba (z księżyca) na ziemię, a rozświetlają je promienie, które:

To mortal eye this light might seem
A northern flash or meteor beam –
But well th’enraptur’d Peri knew
‘Twas a bright smile the angel threw
From heaven’s gate, to hail that tear
Her harbinger of glory near!²⁶

²⁴ Właśnie jedną łzą – za to szczerą i cenniejszą niż konwencjonalny „nadmiar”, w którym zaciera się uczucie na rzecz samej czynności „łkania”.

²⁵ T. Moore: *Paradise and The Peri*. W: T. Moore: *Lalla Rookh...*, s. 69: „Błogosławione łzy skruchy, którą odczuwa dusza! / W jej delikatnym, ożywym tchnieniu / Odczuć można pierwszy i jedyny sens / Niewinnej radości, którą może znać wina”.

²⁶ Ibidem. „Dla śmiertelnego oka to światło mogło wyglądać / jak północny blask lub światło meteoru / Ale szczęśliwa Peri dobrze wiedziała, / Że to

Pierwszy raz podobna konstrukcja pojawia się u Mickiewicza w balladzie *Powrót taty*²⁷. Konkluzja ballady jest niemal identyczna, jak w poemacie Moore'a, choć tutaj jeszcze nie odważył się Mickiewicz przyznać łzie roli odkupiającej, uznać za tę, która wystarczy, aby otworzyć bramy raj u hersztem zbójców. Jej rolę przejmuje w balladzie modlitwa: „Wy, dziatki, na ten pagórek / Biegajcie sobie i za moją duszę / Zmówcie też czasem paciórki” [1, s. 79]. Zamiast jednej łzy – kilka „paciórków”. Czym podyktowana była ta zmiana? Być może poetycką konsekwencją – skoro wcześniej w tym samym tekście łzy pojawiają się jako element w pełni skonwencjonalizowany (najpierw matka czeka na ojca „we łzach i trwodze”, potem ojciec „łzy radośne leje” na widok ukochanych dzieci), wprowadzenie w finale łzy zbrojcy jako elementu odkupiającego mogłoby nie być do końca jasne (zwłaszcza bez znajomości odpowiedniego fragmentu poematu Moore'a) i pozornie przy najmniej klócić się z surową moralnością ballad.

Pełnej realizacji doczekał się ten obraz dopiero w części IV *Dziadów*. Tutaj także pojawiają się sentymentalne łzy egzaltowanych kochanków, ale wśród nich znajduje się obraz wymagający zupełnie innej interpretacji, ukochana Gustawa:

Przypięła jedną czarną wstążkę do sukienki!
Może spojrzysz ukradkiem... i łezka boleści...
I pomyślisz westchnawszy: ach, on mię tak kocha! [...]
Wszakże ją widzę, wszak tu, o, tu stoi!
Płacze nade mną... jaka łezka szczerą!
Płacz moja luba, twój Gustaw umiera! [3, s. 87–88]

Ta myśl o jednej łezce, którą szczerze uroni kobieta na pamiątkę kochanka jest zaprzeczeniem wcześniejszego: „Bądź zdrów”, którym skazała go na męki miłości pozbawionej na-

uśmiech anioła, posłany / od bram nieba, aby przywitać tę łzę / i zwiastować jej bliską chwałę”.

²⁷ Wspomina o tym podobieństwie P. Mroczkowski: *Historia literatury angielskiej...*, s. 374.

dziei. Zastanawiać może, że Mickiewicz posługuje się tutaj zdrobnieniem. Czym wytłumaczyć fakt, że zamiast „poważnej” łzy, pojawia się pomniejszona „łezka”? Odpowiedzi szukać możemy w balladzie *Pierwiosnek*, która kończy się słowami:

Czym kochanki godzien rączek?
Powiedz, niebieska Marylko!
Za pierwszy młodości pączek
Zyskam pierwszą... ach! łzę tylko. [1, s. 54]

Łza, która spłynąć miała po policzku Maryli, ma być dowodem jej wrażliwości, uczucia, którym darzy bohatera ballady. Cytowany wcześniej fragment części IV *Dziadów* przywołuje scenę z *Pierwiosnka* – nieszczęsny kochanek znów czeka na łzę Maryli. Ale to już nie ta sama sentymentalna łza kochanki, w tej kropelce zawiera się bowiem oczyszczenie, odkupienie win i szansa na przyszłe – pozaziemskie – szczęście. Pisząc o „łezce boleści”, Mickiewicz chciał prawdopodobnie uniknąć autocyttatu. Zastępując łzę łezką, podkreślił przepaść dzielącą tamtą sytuację i tamten konwencjonalny płacz od opisanego w *Dziadach*²⁸. Niepotrzebny jest sentymentalny nadmiar, wystarczy niewielka, ale szczerza kropla płynąca po policzku. Ta „łezka” – jeśli ukochana ją uroni – będzie jej odkupieniem za zbrodnie przeciw ludzkiemu sercu, ta „łezka” otworzy przed nią niebo. I chociaż zaraz potem zakrzyknie Gustaw z wściekłością:

Tak! Wszystko! Wszystko tobie zostawię,
Zostawię życie i świat i rozkosze,
I twego!... wszystko... o nic... ani łzy nie proszę! [3, s. 88]

– myślę, że w słowach tych jest coś więcej niż tylko zraniona duma zdradzonego kochanka, który czułby się poniżony, pro-

²⁸ O powadze analizowanej sceny z części IV *Dziadów* i znaczeniu przypisywanemu łzom, które nie są już wyrazem egzaltacji, ale znakiem człowieczeństwa i gwarancją zbawienia, pisze też L. Zwierzyński: *Wyobraźnia akwaticzna...*, s. 46–47.

sząc swą dawną przyjaciółkę choćby o pamięć lub współczucie. Te słowa, wypowiedane tuż przed momentem symbolicznego przebicia się sztyletem i dramatycznego wyznania: „Z tego umarłem...”, przynoszą jakby drugi wymiar owej śmierci (o czym była już wcześniej mowa w tekście dramatu) – śmierć zupełną, śmierć wieczną. Jest bowiem w tym pędzie do samozagłady, w chwili największej rozpacz, także i myśl o tej wiecznej śmierci bez raju i bez odkupienia. Powracające w całym dramacie przekonanie o szczęściu, które ostatecznie będzie mogło się zrealizować po śmierci, tu – na chwilę, w geście zwątpienia – zostaje odrzucone niejako wbrew sobie, aby uczynić cierpienie absolutnym. Gustaw rezygnuje z możliwości przyszłego szczęścia, wiedząc, że odmawiając ukochanej owych łez żalu, pozbawia ją możliwości zmazania win, a zatem zamyka przed nią bramy raju. Przed nią, a więc i przed samym sobą – skoro ich losy są już na zawsze ze sobą związane. Ten fragment jest punktem kulminacyjnym dramatu, dalej w rozpacz i zwątpieniu nie można się już posunąć. Jednocześnie pełni on rolę oczyszczającą (niejako zastępuje owe łzy niejednokrotnie w dramacie przywoływane, jest symbolicznym płaczem żalu i skruchy samego bohatera). Po nim przychodzi więc uspokojenie, a wraz z nim nadzieja na odkupienie win własnych (poprzez cierpienie i ów monolog-płacz), a także oczekiwanie na łzy ukochanej („gdy ona wspomni, westchnie i łezkę wyleje”), które otworzą także i przed nią niebo. Ukochana – jak wróżka w poemacie Moore’a – złoży ofiarę z łzy wylanej nad nim²⁹.

²⁹ Obraz łzy ofiarnej, otwierającej drogę do niebiańskiego szczęścia, jest – jak sądzę – silnie wpisany w tekst części IV *Dziadów*. Przypomnijmy, że Maryla Wereszczakówna, która niewątpliwie zainspirowała postać niewiernej kochanki to – w języku Mickiewicza – Peri (por. A. Mickiewicz: *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe. T. 14..., s. 224–225). Źródłem tego imienia (przytaczanym też przez autorów opracowania korespondencji Mickiewicza) jest właśnie poemat Moore’a. W tym przypadku niejaka rolę mogło odegrać także inne źródło – „powieść wschodnia” pt. *Peri* Józefa Sękowskiego (por. A. Zajackowski: *Orient jako źródło inspiracji w literaturze romantycznej doby mickiewiczowskiej*. Warszawa 1955, s. 74).

W części IV *Dziadów* łąza pojawia się jako samoistny element świata – niezbędny, bo w pewien sposób konstruujący jego porządek. Myśl zaczerpniętą z Moore’a Mickiewicz uzupełnia, poddając dalszej refleksji. I tak obok łąz skruchy pojawiają się w utworze łązy litości i współczucia. „Gdyby z tego kamienia gorzka łąza nie ciekła, / Księżu, kamień bez sądu rzuć prosto do piekła!” [3, s. 79] – mówi Gustaw, ujawniając najbardziej podstawowe prawo współodczuwania obowiązujące nie tylko ludzi, ale i całą – nieożywioną nawet – przyrodę. Brak łąz litości skazuje na wieczne potępienie, skoro nieczuły kamień należałoby wrzucić do piekła. Warto podkreślić fakt, że Mickiewicz – na wzór Moore’a – wykorzystuje tutaj łązę do budowania przestrzeni, w której zawiesza swoich bohaterów. łązy wyznaczają kierunek pionowy, są niejako pośredniczkami pomiędzy niebem a ziemią. Tak samo jest w dramacie Mickiewicza, tyle że perspektywa zostaje tutaj rozszerzona. Miejsce łąz litości, nieobecnych, a koniecznych dla zbawienia, zajmuje martwy, zimny, obojętny kamień, którego ruch ku dołowi wskazuje przestrzeń odrzucenia, potępienia. łązy są odbiciem wyższego niebiańskiego porządku na ziemi, analogicznie ich brak jest tym, co reprezentuje piekielny chaos, rezygnację z istotnych wartości. Nie rozumie – i zrozumieć nie może – tej nauki Ksiądz, stojący na straży ksiąg i praw. Mógłby się on zgodzić na ocalającą rolę modlitwy, ale nie zwyczajnej ludzkiej łązy, tę uznaje on jedynie za atrybut ludzi hydrodynamicznie reagujących na okrutny czasem świat, w którym przyszło im żyć. Te sentymentalne łązy wzruszenia dzielą się zatem jego zdaniem na słodkie, jeśli wzbudza je życie „człowieka pocziwego”, gdzie smutki mieszały się ze szczęściem, albo gorzkie, jeśli są to łązy zbrodniarza, który dopuścił się jedynie grzechów. Ale łąza, o której mówi Gustaw, nie jest dowodem ludzkiej wrażliwości, jest aktem moralnym, który może otworzyć bramy raju lub zamknąć je na wieki. Dlaczego zdecydował się Mickiewicz przeciwstawić tej myśli Gustawa wypowiedź Księdza, który próbuje wpisać łązę ludzką w zupełnie inny porządek? Być może służy to jedynie podkreśleniu przepaści dzielącej gospodarza

„małego, ciasnego domku” od jego niezwykłego gościa, byłoby to zatem kolejne przeciwstawienie prawd żywych instytucjonalnym schematom. Być może jednak chodzi o coś więcej i część IV *Dziadów* przynosi swoiste uzupełnienie *Powrotu taty*. Mickiewicz sam niejako sobie odpowiada – nie jest konieczna modlitwa, wystarczy szczerza łza (tak, jak to chciał widzieć Moore). Ta myśl pozostanie Mickiewiczowi bliska, skoro zadba on o to, aby Konrad Wallenrod – jeden z jego najbardziej kontrowersyjnych bohaterów – również ową łzę uronił. „Stało się! – mówi Konrad do Aldony – próżno po czasie żałować! / Płacmy – lecz niechaj drżą nieprzyjaciele, / Bo Konrad płakał, ażeby mordować” [2, s. 89]. Łzy rycerza były łzami współczucia dla ciemionego narodu, ale i łzami żalu nad zmarnowanym przez siebie życiem ukochanej kobiety. Kwestię oceny postępowania swojego bohatera pozostawia jednak Mickiewicz otwartą. Konrad płacze przed zbrodnią, uzyskując przebaczenie za oszustwo i krzywdę Aldony, nie płacze jednak po zgubie zakonu. Nie wiemy zatem, czy jego ofiara zostanie przyjęta – w poemacie Moore’a nawet krew przelana za ojczyznę ważyła mniej niż łza skruchy. Wiemy natomiast, że zostanie przyjęta łza Aldony wylana z litości nad ukochanym (a pewnie i własnym okrutnym losem). I znów utrzymana jest logika obrazu Moore’a, u którego łzy wyznaczały przestrzeń pomiędzy niebem i ziemią, spadając na nią, przynosiły odkupienie. W *Konradzie Wallenrodzie* łza Aldony spada z wieży, w której wiedzie ona swój pustelniczy żywot.

Fantastyka

Sądzę, że już zgromadzone powyżej przykłady wystarczą, aby na pytanie o to, czy w poezji Mickiewicza znajdziemy fragmenty, które przywodzą na myśl poszczególne „pasaże z Mo-

ore'a", odpowiedzieć twierdząco³⁰. Patrząc na wczesne poezje Mickiewicza przez pryzmat twórczości jednego z jego ulubionych autorów, nie sposób nie zauważyć jeszcze jednej istotnej analogii – dotyczącej funkcji motywów fantastycznych. I chociaż w tej akurat kwestii trudno byłoby twierdzić, że *Lalla Rookh* czy *The Love of the Angels* są jedynymi wzorami, z których korzystał polski poeta, równie trudno jednakże byłoby zaprzeczyć, że w sferze tej pomiędzy koncepcjami wspomnianych autorów zachodzą istotne związki.

W każdym z czterech poematów wchodzących w skład *Lalla Rookh* bez trudu odnajdziemy szereg motywów fantastycznych. Przeczytamy tu o skutecznych czarach i zaklętych pieśniach (*The Light of the Haram*), przyrodzie sprzyjającej zakochanym (*The Fire-Worshippers*), elfach błakających się po świetle i poza nim (*Paradise and the Peri*), tajemniczym świetle Proroka (*The Veiled Prophet of Khorassan*). Niezwykłość tych motywów podkreślona została przez stylizację arabską. Nie tylko nazwy własne i opisywane przez Moore'a realia wywodzą się z tej tradycji. Także sama struktura poematów, ich fragmentaryczność, fakt, że są niejako zawieszone w próżni, zaczynają i kończą się dość nieoczekiwanie, a wszystko, co przynoszą, to kilka kolejnych odsłon splecionych ludzkich losów – zdaje się naśladować konstrukcję staroarabskich poematów³¹. Również zestawienie ze sobą kolejnych czterech utworów zdaje się powielać ten schemat, tym razem na wyższym poziomie. Pomiedzy tymi czterema odrębnymi historiami zostaje ustanowiony nowy związek. Sugerowana przez autora rama w postaci opowieści o indyjskiej księżniczce, która wieziona jest do nieznanego oblubieńca, a czas podróży umilają jej opowie-

³⁰ Nie wspominam o nawiązaniach, które wyśledził już i opisał W. Kubacki – związku pomiędzy sonetem *Mogiły haremu* a zakończeniem *Czcicieli ognia*, ani o inspiracjach leksykalnych (W. K u b a c k i: *Z Mickiewiczem na Krymie...*, s. 262–263, 229, 234).

³¹ J. Danecki: *Time in Early Arabic Literature*. W: *Categories of Time and Space in Eastern and Western Poetics*. Red. E. Czapelewicz i M. Melanowicz. Warszawa 1992, s. 65–85.

ści (poematy) towarzyszącego jej barda, wydaje się tylko pretekstem. Skojarzenia rozbudzone przez poetę każą sięgnąć po tradycyjne arabskie poematy, dla których charakterystyczna jest taka fragmentaryczność, wyłanianie się z próżni scen i wydarzeń (opisanych niezwykle szczegółowo), zachwiana chronologia, niemożność ustalenia kolejności wydarzeń i podejrzenie, że być może rozgrywają się one równocześnie³². Jeśli spróbujemy złożyć w jedną całość cztery poematy wplecione w ramy *Lalla Rookh*, a historię księżniczki potraktujemy jako jeszcze jedną opowieść (zresztą także o wielkiej miłości), otrzymamy właśnie skomponowaną z fragmentów historię kilku ważnych wartości: miłości, wolności, wiary. Nie sposób oczywiście zaprowadzić tu porządku – innego niż ten wyznaczony przez autora. Nie wiemy, czy opowiedziane przez niego historie rozgrywają się równocześnie, czy ich bohaterami są różni ludzie, czy może przynajmniej niektórzy powracają pod innymi imionami w kolejnych opowieściach. Uzyskane w ten sposób wrażenie egzotyki jest tak sugestywne, że może nawet utrudniać identyfikację elementów rodzimych, wywodzących się nie z podań arabskich, ale z angielskich baśni romantycznych. W poemacie *The Light of the Haram* pojawia się na przykład scena, w której dziewczyna gra na zaczarowanej lutni i śpiewa pieśń miłosną poruszającą serce zubożniałego już na jej uczucie mężczyzny. Motyw harfy zdolnej do wyrażania najsubtelniejszych uczuć odnajdziemy w baśniach *The Neck. A Legend of a Lake* (J.H. Ewing) i *The Wandering of Arasmon* (M. de Morgan)³³. Z kolei motyw łyzy skruchy, która działa skuteczniej niż środki magiczne, pojawiający się w baśni *The Heart of Princess Joan* (M. de Morgan)³⁴, jest też kanwą opowieści Moore'a o wróżce Peri. Historie opowiedziane w *Lalla Rookh* łączą dwa wspólne morały. Pierwszy dotyczy swoistej

³² Ibidem.

³³ W. K r a j k a: *Angielska baśń literacka epoki wiktoriańskiej*. Warszawa–Łódź 1981, s. 122.

³⁴ Ibidem.

apoteozy cierpienia – bohaterowie Moore’a świadomie wybierają cierpienie, wierząc w jego oczyszczającą moc, a decyzja taka zawsze zostaje nagrodzona – jeśli nie inaczej, to pamięcią, która przetrwa w ludowej pieśni (*The Fire-Worshippers*), albo zapowiedzą odkupienia (*The Veiled Prophet of Khorasan*). Taki sam morał wynika z baśni *Alice Learmont. A Fairy-Tale* (D.M. Mulock). Matka Alice walczy o swą córkę z królową wrózek. Kobieta reprezentuje ludzką mądrość i cierpienie, od którego żaden śmiertelnik nie jest wolny. Wróżki (elfy) znają tylko zabawy i beztroską radość. Zwycięża oczywiście matka Alice, a morał wyrażony słowami: „Trzeba zapłacić cenę krwi i łez, tak jak ja to uczyniłam, aby dostać się do krainy przyjemności”³⁵ – brzmi bardzo znajomo. Polskiemu czytelnikowi skojarzy się zapewne z częścią II *Dziadów* Mickiewicza, gdzie podobna myśl wyrażona zostaje przez Aniołka: „Kto nie doznał goryczy ni razu, / Ten nie dozna słodyczy w niebie” [3, s. 19]. Ta zbieżność pomiędzy romantyczną baśnią angielską, poematem Moore’a i dramatem Mickiewicza świadczy jednak nie o bezpośrednim wpływie tych utworów na *Dziady*, ale o uniwersalności pewnych myśli, które powracały w wielu dziełach romantycznych, niezależnie od tego, gdzie powstały.

Inną uniwersalną myślą, która scala wszystkie opowiedziane przez Moore’a historie, jest przekonanie o szczególnej roli uczucia. W *Lalla Rookh* jest to przede wszystkim miłość. To ona kieruje postępowaniem bohaterów, to dzięki niej są zdolni do podjęcia najtrudniejszych nawet decyzji, to ona dodaje im sił, aby mogli postąpić właściwie, to dla niej wreszcie decydują się wybrać drogę prowadzącą do świata magii i czarów. W opowieści o Peri i jej próbie przedostania się do raju znajdujemy swoistą gradację najważniejszych uczuć. Szukając ofiary najcenniejszej, wróżka wybiera najpierw bohatera, który ginie w obronie ojczyzny. Kolejny wybór pada na nieszczęśliwych kochanków. Jednakże ani kropla krwi przelanej za wol-

³⁵ Ibidem, s. 120.

ność, ani westchnienie zakochanych, których miłość nie może się spełnić w świecie, nie otworzą bram raju przed Peri. Uczyni to dopiero łza skruchy wylana przez grzesznika. Niezależnie od wyniku tej próby historia Peri dowodzi, że te trzy uczucia: patriotyzm, miłość, żal za grzechy składają się na kodeks moralny (bo skoro stawką jest wejście do raju, to chyba takiego określenia właśnie użyć należy), którym kierują się bohaterowie poematów³⁶. Ten kodeks – choć stosują go arabskie księżniczki i wschodni bojownicy o wolność – jest jednak uniwersalny i bardziej prawdopodobne, że trafił do *Lalla Rookh* za pośrednictwem rodzimych baśni i legend niż arabskich opowieści. Jednym ze źródeł może być angielska baśń o wodniku, który pragnie zrezygnować ze swojej nieśmiertelności, aby zostać człowiekiem i poznać każde z ludzkich uczuć (*The Neck. A Legend of a Lake* J.H. Ewing)³⁷.

Dzięki wykorzystaniu najbardziej żywotnych motywów baśniowych i poddaniu ich arabskiej stylizacji udało się autorowi uczynić z *Lalla Rookh* utwór niezwykle. Realizuje on w pełni dwuznaczność zawartą w angielskim słowie *spell*, które oznacza zarówno samą opowieść, jak i zaklęcie, magiczną formułę, dającą niezwykle władzę³⁸. Ta opowieść niewątpliwie ma wystarczającą moc, aby zachwycić odbiorców. Pod jej wrażeniem pozostawał z pewnością Mickiewicz. Jako uważny czytelnik dostrzec również musiał, że nie tylko o ową atrakcyjność i niezwykle urok (kolejne znaczenie słowa *spell*) tutaj chodzi. Fantastyka nie jest dla Moore'a celem samym w sobie. Nie chodzi mu również o przekonanie czytelnika, że istnieje

³⁶ Te trzy uczucia przenikają wszystkie poematy i stanowią najsilniejszą więź pomiędzy nimi. Jednocześnie każdy z nich pokazuje dane uczucie w nieco inny sposób, pod trochę innym kątem. Dopiero więc suma tych kolejnych zbliżeń daje pełny obraz.

³⁷ W. Krąk: *Angielska baśń...*, s. 121.

³⁸ J.R.R. Tolkien: *O baśniach*. W: „Potwory i krytycy” i inne eseje. Przekł. T.A. Olszański. Poznań 2000, s. 167. *Spell* oznacza jednak przede wszystkim literowanie, a zatem może być metaforą poznawania świata magii i cudowności, uczenia się go niejako po literce, na wzór dzieci.

taki fascynujący świat, w którym elfy i wróżki stają człowiekowi na drodze, a czary w każdej chwili mogą przynieść pomoc lub zgubę. Takiego przekonania nie mógłby bowiem w nikim wzbudzić utwór, w którym przepięknie opisana fantastyka opatrzona jest podwójnym nawiasem. Funkcję pierwszego z nich spełnia stylizacja arabska, która oddala opisywany tutaj świat, przenosząc go daleko poza tereny sąsiadujące choćby z doświadczeniem czytelnika. Podobną funkcję pełni prozaiczna rama, w którą wpisane zostały cztery poematy. Od początku bowiem jawią się one jako fikcyjne opowieści, ofiarowane księżniczce Lalli przez towarzyszącego jej barda. Warto również dodać, że ostatecznie księżniczka zakochuje się w tajemniczym śpiewaku, on zaś okazuje się królem, któremu została przeznaczona. W tej ostatniej opowieści, stanowiącej jedynie oprawę dla poematów, możemy dostrzec przewrotne nawiązanie do historii Tristana i Izoldy (tym razem rolę magicznego napoju pełnią sączone w ucho księżniczki pieśni barda), co ujmuje fantastyczne motywy w kolejny nawias. Należy zatem zapytać, jaką funkcję pełnią w utworze Moore'a motywy fantastyczne, bo trzeba – jak sądzę – założyć, że nie jest to funkcja wyłącznie ornamentacyjna. Moore nasycił swoje poematy fantastyką, ale nie po to, aby mówić o tajemniczej, innej stronie rzeczywistości, której nie można poznać za pomocą zmysłów. Píše o wrózkach i zaczarowanej harfie, ale natychmiast czyni gest podkreślający umowność tych obrazów. Poeta tworzy wizje niezwykle, które mają zaskakiwać i zachwycać czytelnika swoją oryginalnością, ale opowiada przecież o rzeczach dobrze znanych, o miłości, odwadze, poświęceniu, o pragnieniu szczęścia. Fantastyka nie jest więc dla Moore'a odzwierciedleniem światopoglądu zakładającego łączenie się i wzajemne przenikanie tego, co rzeczywiste, doświadczalne zmysłami, z tym, co niematerialne, wymykające się naukowej obserwacji. Jest natomiast językiem, nowym sposobem wyrażania prawdy o człowieku, jego przeżyciach i miejscu, które zajmuje w świecie. Moore próbuje mówić inaczej, pełniej, tak, aby poruszyć najczulsze struny w sercach swoich słuchaczy,

aby otworzyć im oczy na drobiazgi, na które w tradycyjnym języku i obrazowaniu nie ma miejsca.

Myślę, że Mickiewiczowi wydawał się atrakcyjny taki sposób wykorzystania fantastyki – jako języka pośredniczącego, być może niedoskonałego, ale jedynego, który zdolny był wyrazić: „świat pokrętnych aspiracji duszy, który nieredukowała ciemność chroni przed niebezpieczeństwem zaabsorbowania, ani słowa, ani obrazy nie mogą oddać tej realności wewnętrznej, która nie ma formy ani stabilności, która oszukuje opis lub rysunek”³⁹. I w taki właśnie sposób wykorzystuje fantastykę Mickiewicz w swoich wczesnych utworach. Najlepszym tego dowodem są *Ballady i romanse*, które niewątpliwie noszą ślady poetyckich poszukiwań młodego poety. Zebrane w tym cyklu teksty wykorzystują wiele motywów fantastycznych zaczerpniętych z tradycji ludowej (z folkloru polskiego, litewskiego, białoruskiego⁴⁰). Tutaj jednak również fantastyka nie jest celem samym w sobie, a jedynie sposobem mówienia. I Mickiewicz, podobnie jak Moore, dystansuje się wobec tego świata rusałek, duchów i zaczarowanych jezior. Czyni to w inny sposób, ale jego zamierzenie jest takie samo. Polski autor nie stosuje egzotycznej stylizacji ani ramy eksponującej samą sytuację opowiadania. Jego utwory są swojskie, miejscowe, lokalne, a dystans osiąga się przez żart⁴¹. Jak bowiem inaczej niż poetyckim żartem nazwać balladę *To lubię?*

³⁹ R. Caillouis: *Au coeur du fantastique*. Editions Gallimard 1965, s. 171 (tłum. autorki).

⁴⁰ В. Гайгалайт: *Реальность в творчестве Адама Мицкевича*. W: *Adam Mickiewicz i kultura światowa*. Księga 1. Red. S. Makowski i E. Szymański. Warszawa 1999, s. 86.

⁴¹ Por.: „Mickiewicz nadawał motywom nadnaturalnym funkcję światopoglądową i poetycką, uznając je, z jednej strony, za doskonałą metodę ekspresji nieskończoności, a jednocześnie zachowując wobec niej stosowny dystans. Zasadniczo aprobował romantyczną fantastykę, ale równocześnie zgłaszał wobec niej zastrzeżenia. Dlatego też w niektórych balladach dopuszczał się nawet autoparodii” (M. Stanis: *Wczesnoromantyczne spory o poezję*. Kraków 1998, s. 202).

„Spojrzyj, Marylo” – pisze Mickiewicz, a posyłając „przyjaciółce” taki wierszyk ku przestrodze, nie czyni tego przecież całkiem poważnie. Ważniejsza jednak od wątku biograficznego jest kpina z samej balladowej konwencji, którą zechciał wpisać w tekst utworu młody, eksperymentujący z formą poeta. Historia nieczułej kochanki, która za karę błąka się po świecie, strasząc wbrew swej woli młodzieńców i czekając, aż z ust któregoś z nich padnie w końcu upragnione: „To lubię”, nie jest przecież wyrazem wiary w to, że oschłość serca musi zostać ukarana – tu na ziemi lub w zaświatach. Jest natomiast z pewnością literacką grą, wykorzystującą formę ballady i jej konwencjonalne rekwizyty, aby nawiązać ironiczny dialog z odbiorcą. Podobnie można chyba traktować diabła z ballady *Pani Twardowska*. Jego histeryczny wręcz strach przed kobietą (czy może raczej „żoną”) jest nie tyle dowodem na to, że „są na ziemi rzeczy, o których się filozofom nie śniło”, co raczej żartobliwą ilustracją reakcji dość popularnej na jawie⁴².

Takie ironiczne elementy sprawiają, że balladową fantastykę trzeba traktować z dużą dozą umowności – jako specyficzny język, nowy sposób mówienia, którego reguły trzeba poznać (tak samo jak uczymy się gramatyki języka obcego). Teksty, które demaskują chwytły służące ich powstaniu, do takiej nauki nadają się najlepiej. W pierwszym tomie *Poezji* sąsiadują one z tymi, w których podziwiamy już jedynie efekt pracy poety. Do tej drugiej grupy należy niewątpliwie *Romantyczność*. Wydawać by się mogło, że końcowe wyznanie „poety”⁴³ sugeruje, że fantastyka jest tutaj nie tylko językiem pośredniczącym, ale też wyrazem konkretnego światopoglądu (zakładającego wiarę w duchy, zjawiska irracjonalne, wymykające się zmysłowej percepcji). Zacytujmy ostatnie dwie strofy:

⁴² Nie była ona zresztą obca samemu Mickiewiczowi (por. J.Ch. Gille-Maisani: *Adam Mickiewicz człowiek. Studium psychologiczne*. Przeł. A. Kuryś, K. Ryteł. Warszawa 1987, s. 52–53, 110–124, 263–264, 270–276).

⁴³ Nie „Adama Mickiewicza”, ale „poety”, czyli człowieka obdarzonego nieprzeciętną wrażliwością i talentem.

Dziewczyna czuje – odpowiadam skromnie –
A gawieź wierzy głęboko;
Czucie i wiara silniej mówi do mnie
Niż mędrca szkiełko i oko.

Martwe znasz prawdy, nieznane dla ludu,
Widzisz świat w proszku, w każdej gwiazd iskierce.
Nie znasz prawd żywych, nie obaczysz cudu!
Miej serce i patrzaj w serce! [1, s. 57]

„Poeta” opowiada się po stronie czucia i wiary, które są źródłem ludowej mądrości. Źródłem cenniejszym niż naukowe doświadczenia i podręczniki czy encyklopedie. Ten cud jednak, którego świadkami są „poeta” i gawieź, nie na pojawieniu się ducha zmarłego Jasieńka polega⁴⁴. Cudem tym jest sama miłość i wierność dziewczyny, która nie chce i nie potrafi (wbrew rozsądkowi oczywiście) zapomnieć o ukochanym. Uczucie, któremu podporządkować trzeba całe życie, nawet jeśli oznacza to jednocześnie wieczne cierpienie, jest z pewnością nieracjonalne, szalone, absurdalne, ale jest też prawdziwe i wzruszające. Nie potrafi go docenić uczony, potrafi się nim zachwycić „poeta” i każdy „czujący” człowiek. Ten cud, o którym opowiada Mickiewicz językiem fantastyki, upiórów, nawiedzenia – to cud prawdziwej wiernej miłości, która w tym sensie „sięga poza grób”⁴⁵.

⁴⁴ Historię sporu badaczy wokół zagadnienia Mickiewiczowskiej „wiary w duchy” przedstawia Kazimierz Cysewski (por. K. C y s e w s k i: *Przedwiedza i poznanie* [„Romantyczność”]. W: K. C y s e w s k i: *Romantyczne nowatorstwo i tradycja. O „Balladach i romansach” Mickiewicza*. Słupsk 1994, s. 21–26).

⁴⁵ Jednocześnie pamiętać trzeba, że ów cud „codzienny” nie eliminuje wcale rozumowej, opartej na doświadczeniu drogi poznania. Mickiewicz nie neguje tutaj nauki, a jedynie zauważa, że ona sama nie wystarczy, aby odkryć prawdę o świecie i swoim w nim miejscu. Pisz o tym S. Treugutt: „[...] ufając intuicji i stosując etyczną ocenę zjawisk nie eliminujemy narzędzi poznania empirycznego, nadajemy po prostu tym narzędziom i rozumowym kalkulacjom ludzki wymiar, traktujemy je jako narzędzia właśnie, pomocniczo [...] Prostym błędem wydaje się traktowanie sporu z *Romantyczności* jako alternatywy wykluczającej jedną ze stron opozycji: albo mędrzec i jego narzędzia,

Marek Stanisław, rozważając problem motywów fantastycznych w utworach wczesnoromantycznych, tak charakteryzuje stanowisko jednego z przyjaciół Mickiewicza: „Odyniec był człowiekiem wykształconym i nie miał żadnych złudzeń co do rzekomego istnienia powszechnie wyśmiewanych »gminnych straszdeł«: strzyg, upiórów i czartów. Opowiadał się więc za tym typem fantastyki głównie z tego powodu, że jako romantyk nie dopracował się lepszych metod wyrażania nieskończoności”⁴⁶. Myślę, że ta charakterystyka oddaje też stosunek Mickiewicza do wykorzystania elementów fantastycznych. Zaznaczany od czasu do czasu dość wyraźnie dystans wobec nich pomaga uchwycić różnicę między fantastyką i cudownością⁴⁷. Nauce nie udało się bowiem ostatecznie wykluczyć możliwości cudu, ale jego pojawienie się w świecie dokonywać się miało nie za pośrednictwem rusałek, wróżek czy upiórów, tylko wrażliwych i uczuciowych ludzi. Fantastyka, z definicji nie będąc integralną częścią świata, staje się jednak integralną częścią literatury. Pozwala wyrazić niepokój człowieka wobec otaczającej go rzeczywistości, która wcale nie jest prosta i jednoznaczna, ale także nadzieję i wielkie oczekiwania względem ludzi i ich możliwości. Z kilku powodów fantastyka wydaje się dobrze spełniać funkcję języka komunikującego te subtelne uczucia. Przede wszystkim jest jednym ze sposobów przełamywania konwencji, odświeżania języka poetyckiego⁴⁸. Przetwarzanie motywów fantastycznych pozwala też uzyskać obrazy zaskakujące, oryginalne, nowe (choć jedno-

i rozum rachunkowy, trzeźwy, albo intuicja, uczucie, prawdy żywe, cudowność” (S. Treugutt: *Mickiewicz – domowy i daleki*. W: A. Mickiewicz: *Dzieła*. Wydanie Rocznikowe. T. 1: *Wiersze*. Oprac. C. Zgorzelski. Warszawa 1993, s. 25–26).

⁴⁶ M. Stanisław: *Wczesnoromantyczne spory...*, s. 207.

⁴⁷ R. Caillouis: *Od baśni do science-fiction*. Przeł. J. Lisowski. W: *Odpowiedzialność i styl*. Wybór M. Żurowski. Słowo wstępne J. Błoński. Warszawa 1967.

⁴⁸ Por. stanowisko F.S. Dmochowskiego (M. Stanisław: *Wczesnoromantyczne spory...*, s. 189).

cznie bardzo bliskie, bo odwołujące się do rodzimych tradycji). Odczytanie tych motywów natomiast wymaga wysiłku interpretacyjnego, odbywa się na drodze przywoływania kolejnych skojarzeń i zestawiania ich ze sobą. Jest to więc jeden ze sposobów mówienia nie wprost o tym, o czym wprost mówić się nie da, jeden ze sposobów wywoływania odczuć, skojarzeń, wrażeń – bardziej niż przekazywania (nie)konkretnej treści. Fantastyka jest jednym ze sposobów, niedoskonałym i nie jedynym oczywiście. Zauważalne w twórczości Mickiewicza tendencje do obnażania poetyckich chwytów, do podkreślania dystansu wobec „fantastycznego języka”, a nawet do autoparodii, pozwalają twierdzić, że poeta polski świadomy był zarówno korzyści, których stosowanie tej „metody” mogło dostarczyć, jak i ograniczeń z niej wynikających⁴⁹.

Specyficzny sposób „snucia opowieści” (zauważony u Moore’a) powraca w jeszcze czytelniejszej formie w cyklu *Sonetów krymskich*. Stosuje tutaj Mickiewicz taki sam zabieg, jaki wykorzystany został w *Lalla Rookh* – swoje sonety poddaje stylizacji orientalnej, wprowadzając elementy wschodniej baśni. Egzotyczne rekwizyty, wokół których osnuta jest opowieść o Krymie i przeżyciach znajdującego się tam wędrowca, można nazwać maską, ale lepiej będzie nazwać je językiem. Maską bowiem sugeruje gest ukrywania, podczas gdy tutaj w istocie chodzi o uwidocznianie, przekazywanie czy wręcz odkrywanie (w sensie: wydobywanie na światło dzienne). Opisywane przez siebie przeżycia religijne Mickiewicz stylizuje na islam, niezwykłość Krymu została przedstawiona w sposób przypominający raczej egzotyczną baśń niż najbardziej nawet „poetycką” relację z podróży. W efekcie mówi tu poeta językiem wymagającym innej wrażliwości, sytuującym jego tekst poza kategoriami obrosłymi już w konkretne znaczenia. Przekazuje istotę przeżycia religijnego, nie wiążąc go z żadnym konkretnym wyznaniem i uniemożliwiając czytelnikom odniesienia do katolicy-

⁴⁹ W tym miejscu raz jeszcze zgodzić się trzeba z Markiem Staniszem (por. przypis 41 na s. 158).

zmu⁵⁰. Opowiada o zachwycie wobec potęgi przyrody i tajemnicy, która się w niej kryje – nie odnosząc się jednocześnie bezpośrednio do bogatej tradycji opiewania piękna natury w literaturze rodzimej. Pojawia się tutaj dążenie, które zauważyć możemy już w tomie *Ballad i romansów*, a które polega właśnie na szukaniu języka zdolnego do wyrażenia uczuć i doznań w sposób nieskonwencjonalizowany, wyzwolony z przed-sądów nagromadzonych przez wieki i pokolenia. Mickiewicz próbuje zmusić czytelnika, aby spojrzał na tekst i wpisany w niego przekaz w świeży, nie obciążony konwencją sposób, aby zechciał dostrzec to, co jest wpisane w sonety, a nie to, co język nauczył go dostrzegać. Dlatego ów pozornie kaleki wers kończący *Widok gór ze stepów Kozłowa*: „Aa!!” – „wypowiedziane” przez Pielgrzyma, jest tutaj wykrzyknieniem nad wyraz wymownym. Opowieść Mirzy o Czatyrdału nie jest relacją o charakterze informacyjnym czy opisowym, jest swobodną baśnią, w której kryje się tajemnica. Czy istnieje lepsza odpowiedź na wtajemniczenie niż wykrzyknienie, które wyrywa się z ust Pielgrzyma, wyrażające zachwyt i przeblask zrozumienia sięgającego daleko poza możliwości polskiej składni⁵¹?

⁵⁰ J. Kleiner: *Mickiewicz*. T. 1. Lublin 1948, s. 534–536.

⁵¹ „Aa!” wpisane w tekst sonetu jest pozawerbalnym sposobem wyrażenia zdziwienia i zachwytu. Czasownika „wypowiadać” używam w odniesieniu do tego wykrzyknienia tylko w tym sensie, że jest ono produkcją dźwięków, angażującą (poniekąd) aparat mowy. Sam Mickiewicz komentuje ten fragment w liście do A.E. Odyńca z 1827 roku: „Ów wykrzyknik: »Aa!« wyraża tylko zadziwienie Pielgrzyma nad śmiałością Murzy i dziwami, które on oglądał na górze. Orientalnie trzeba by powiedzieć, że Pielgrzym na te słowa włożył w usta palec zadziwienia” [14, s.405–406]. Włożenie palca do ust sugeruje więc przerwanie (zawieszenie) wszelkiej komunikacji. Komentarz w tomie zawierającym pierwszą część korespondencji Mickiewicza (w Wydaniu Rocznicowym) dostarcza informacji na temat pochodzenia tego wyrażenia – zostało ono dosłownie przytoczone za Józefem Sękowskim. Sięgnijmy zatem do źródła. Sękowski pisze: „Na Wschodzie, gdy się dziwią, kładą zwyczajnie palec w gębę; stąd mówi się przenośnie: engushti teadżdżubra der dehani chud mi nihad (Pers), »włożył w usta palec zadziwienia«, zamiast »został zdziwio-

Pytanie o to, jak mówić o tajemnicach świata zostaje też postawione wprost w *Drodze nad przepaścią w Czufut-Kale*. Pielgrzym spogląda: „Przez szczeliny świata / Tam widziałem – com widział, opowiem – po śmierci, / Bo w żyjących języku nie ma na to głosu” [1, s. 249]. Prawda o świecie, która ukazuje się na moment w najgłębszej szczelinie sięgającej serca ziemi, jest czymś, co nie da się wyrazić w ludzkim języku. Pielgrzym Mickiewicza jest poetą, a dla poety objawienie takie jest nie próbą wiedzy i uczuć, ale próbą języka, i to on pozostaje bezradny wobec ostatecznych tajemnic⁵².

Poetycka relacja z podróży na Krym pod względem formalnym wydaje się być dość tradycyjna. Konserwatyzm to jednak pozorny, a zapoczątkowana przez Mickiewicza już w pierwszym tomie *Poezji* rewolucja w dziedzinie języka poetyckiego znajduje w tym cyklu swoją kontynuację. W połączeniu egzotyki, baśniowości i religijności wschodniej znajduje Mickiewicz (idąc niewątpliwie śladem Moore'a) język zdolny do wyrażenia najsubtelniejszych uczuć. W sonetach Mickiewicz ujawnia jednocześnie świadomość, że język taki musi kwestionować wszystkie doświadczenia odbiorców, podważać pewność, która pozwala im przebiegać wzrokiem

nym» (J. Sękowski: *Collectanea z dziejopisów tureckich rzeczy do historii polskiej służących, z dodatkiem objaśnień potrzebnych i krytycznych uwag*. T. 2. Warszawa 1825, s. 263). Reakcja ta, jak wnioskujemy z kontekstu, jest odpowiednikiem europejskich oklasków. Wszystkie trzy wymienione wyżej zachowania – wykrzyknienie Pielgrzyma, „włożenie w usta palca zadziwienia” i oklaski – są sposobem wyrażenia podobnych emocji (mieszanki zdumienia i podziwu) w sposób pozajęzykowy.

⁵² Jeśli przyjmiemy zaproponowaną przez J. Brzozowskiego interpretację cyklu krymskiego w kolejnych sonetach następujących po *Ałuszcie w dzień*, musimy widzieć zapis podróży człowieka, który zna swoje nieuprzywilejowane miejsce w porządku bytów i wie, że jego zadaniem poznawczym jest wniknąć w istotę świata. Na płaszczyźnie poetyckiej natomiast jego zadaniem jest ujawnienie (odtworzenie) odkrytych prawd, a zatem znalezienie odpowiednich środków językowych dla osiągnięcia tego celu (por. J. Brzozowski: *Jedno z miejsc najrozkoszniejszych Krymu. Uwagi o „Ałuszcie w dzień” i krymskim cyklu*. W: *Mickiewicz*. Red. H. Kruckowska. Białystok 1993).

po tekście, mówiąc: wiem. Język taki musi dziwić, zdumiewać i mnożyć perspektywy, każąc patrzeć na świat w nowy sposób⁵³.

* *

*

Fascynacji jednego poety twórczością innego nie da się jednoznacznie uzasadnić. Z pewnością można by wskazać poetów, którzy w swojej dziedzinie osiągnęli mistrzostwo znacznie większe niż Thomas Moore⁵⁴. Zapewne rolę decydującą odegrały tu po prostu osobiste preferencje, indywidualna wrażliwość, wreszcie gust, o którym w ogóle nie należy dyskutować. Sądzę jednak, że stosunek Mickiewicza do dzieł Moore'a opiera się na czymś więcej niż na subiektywnym zachwycie. Zainteresowanie tymi utworami wynikało najprawdopodobniej z faktu, że odkrywał w nich młody polski poeta problemy, które on sam uważał za szczególnie istotne. Problemy natury poetyckiej, językowej raczej niż światopoglądowej. I chociaż historie o nieszczęśliwej miłości, dramatycznych wyborach i walce o wolność nie mogły nie wzruszać młodego Mickiewicza, sądzę, że jeszcze bardziej interesowała go odpowiedź na pytanie, jak te historie zostały opowiedziane, aby móc owo wzruszenie wywoływać. Zbieżności pomiędzy poszczególnymi przywołanymi przeze mnie utworami Mickiewicza a fragmentami *Lalla Rookh* dowodzą ponad wszelką wątpliwość, że autor *Sonetów krymskich* pracował nad nowym językiem poetyckim, a w poszukiwaniach swych korzystał między innymi z osiągnięć Moore'a. *Lalla Rookh* jest niewątpliwie jednym

⁵³ Jest to świadomość, której sztuka – polska i europejska – nigdy się już nie pozbędzie. Wielkie eksperymenty w dziedzinie poezji (Baudelaire, Rimbaud) czy malarstwa (Picasso, Dali, Magritte) wychodzą z takiego właśnie założenia. Trzeba mówić inaczej, aby odbiorca musiał zakwestionować cały swój dotychczasowy sposób myślenia i zacząć budować swój świat na nowo – tym razem zaczynając od zbawiennego: nie wiem.

⁵⁴ P. Mroczkowski: *Historia literatury angielskiej...*, s. 374.

z tekstów, które zainspirowały oryginalną twórczość Mickiewicza, podsuwając polskiemu poecie rozwiązania, które musiał uważać za interesujące, skoro z takim przekonaniem rekomendował tę lekturę. Jak i On – o recenzję tę nie proszona – zakończy jednak słowami: „cytowane powyżej wiersze – ładne, przypominają jakieś pasaże z Moore’a”.

Ironiczne tony w Mickiewiczowskiej partyturze

Gronia – znana już światu starożytnemu – doczekała się w romantyzmie nowego rozumienia; w ujęciu swego głównego teoretyka, Friedricha Schlegla, jawiła się jako nadrzędna zasada tworzenia, polegająca na podtrzymywaniu dystansu pomiędzy autorem a kreowanym przez niego światem, obnażaniu iluzoryczności i umowności tego, co przedstawia. Bezpośrednim wyrazem tej postawy w dziele literackim było nieustające podważanie dosłowności stworzonych przez siebie motywów czy wypowiedzianych treści, komplikowanie obrazu świata, częsta zmiana perspektyw zmuszająca czytelnika do reinterpretacji tekstu. Bezpośrednim wyrazem tej postawy były też rozważania o charakterze metatekstowym, ujawniające obawy, wątpliwości czy zamierzenia związane z samym procesem tworzenia dzieła literackiego¹. Nieustannie akcentowana była obecność autora i jego władza nad światem tworzonego poprzez słowo i będącym przedmiotem gry rozpoczynanej przez piszącego, kończącej zaś przez czytelnika, którego oczekiwań, sposobu i ograniczeń lektury pisarz niejednokrotnie był świadomy.

¹ Por. W. Szturc: *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*. Warszawa 1992, s. 145–152.

Ta nowa ironia podejmowała kwestie dla romantyków niezwykle istotne, dotyczące bowiem samej możliwości mówienia o świecie za pośrednictwem literatury i możliwości panowania autora nad światem przedstawionym. Była więc niejako rozwinięciem i uzupełnieniem refleksji dotyczących języka poetyckiego. Ironia znalazła wiernych wyznawców w osobach wybitnych twórców tego okresu². Rozważania nad naturą dzieła literackiego, sposobem jego tworzenia i procesem lektury odnaleźć można także w niektórych dziełach Mickiewicza. Zdarza się oczywiście, że w podobnych warunkach, pod wpływem ogólnego klimatu epoki, różni twórcy, zupełnie niezależnie od siebie podejmują podobne problemy, a nawet rozwiązują je w zbliżony sposób. Nie znając nawzajem swoich utworów, twórcy ci poruszają się prawdopodobnie wśród tych samych lektur i inspiracji. A jednak zbieżności pomiędzy refleksją Mickiewicza o tworzeniu a koncepcjami innych twórców europejskich są tak wyraźne, że o czystym przypadku nie może być tutaj mowy. Dowody zaś na to, że owe przesiąknięte metatekstowymi rozważaniami dzieła młody polski poeta znał, każą przyjrzeć się tej sprawie dokładniej.

Jak napisać sonet

Jednym z wariantów literackiej gry – zarówno z samą materią poetycką, jak i odbiorcą-interpretatorem – jest zbiór wierszy Goethego pt. *Dywan Zachodu i Wschodu*³. Inspiracje literaturą europejską przetykane są tutaj cytatami ze wschod-

² Ibidem, s. 75–91.

³ Tytuł oryginału *Westöstlicher Divan*, czyli *Dywan* (zbiór poezji) z Zachodu i Wschodu. W pracy posługuję się tytułem polskiego tłumaczenia zbioru Goethego: *Dywan Zachodu i Wschodu*. Wstęp, oprac., przypisy A. Miłska. Warszawa 1963.

nich poematów, krzyżują się perspektywy i sposoby oceny rzeczywistości (zgodnie z wyznaczonym w tytule podziałem), język zaś z łatwością przyswoił sobie zarówno obco brzmiące słowa i cudzoziemskie nazwy, jak i wyrażenia z potocznej niemieczyny, którym wcześniej trudno było znaleźć miejsce w poezji. Wszystkie te artystyczne eksperymenty sprawiły, że ten akurat zbiór Goethego spotkał się z pełnym rezerwy przyjęciem ze strony zaskoczonej publiczności. Nie ulega jednak wątpliwości, że dla młodego Mickiewicza *Dywan* stał się inspiracją, z której korzystał, pracując nad *Sonetami krymskimi*, czego wyraźnym śladem jest motto zaczerpnięte z cztero-wiersza Goethego otwierającego tom *Not i objaśnień do Dywanu Zachodu i Wschodu*⁴. O tym, że przynajmniej w materii językowej udało się Mickiewiczowi wykorzystać osiągnięcia swego mistrza, może świadczyć fakt, że *Sonety* i *Dywan* zostały przyjęte przez czytelników w bardzo podobny sposób.

Wpływ tego akurat dzieła Goethego na twórczość Mickiewicza sięga jednak dalej. Żartobliwe często gry słów i znaczeń, ujawniające w pewien szczególny sposób sam proces tworzenia, „podszewkę wiersza” zazwyczaj ukrytą pod tkaniną główną, przeniknęły do twórczości polskiego poety także z tego źródła. Jednym z wierszy najlepiej obrazujących strategię Goethego, o którą tutaj chodzi, jest *Niepewny*. Tytułowa wątpliwość dotyczy formuły komplementu. Rzecz wydaje się prosta – wystarczy czuć podziw dla kogoś z konkretnego powodu, a potem wyrazić to uczucie słowami. Bohater wiersza jednak już na samym początku wyznaje: „Rzadko słowo prawdą zadrga, / Lepiej się w milczenie schroń”. Słowa te odsyłają do konwencji komplementu, o ile przyjmiemy, że przyznają one wyjątkowość owej chwalonej istoty (czy cechy), wobec której wszystkie epitety brzmią blade i nieprawdziwie. Intencja wypowiadającego zmierza jednak w innym kierunku. Jego niepewność dotyczy raczej czytelności owego związku pomiędzy

⁴ Autor *Sonetów* błędnie wskazywał jako źródło cytatu *Księgę Raju*.

wypowiedzianą formułą a intencją, uczuciem, obawą, która leży u jego podstaw.

Mówię: Klejnot na twym ręku
Piękny ma zielony blask.
A nie powiem: Cierpię z lęku
Przed utratą twoich łask⁵.

To, co wypowiedziane, mieści się zatem istotnie w konwencji komplementu, a myśl, która go poprzedziła, powinna być następująca: „Podziwiam piękno Twojego szmaragdu”. Tymczasem w myślach bohatera utworu pojawia się nie podziw, ale strach. Dlaczego nie decyduje się go wypowiedzieć? Może wstydzi się słabości albo nie chce czynić wyrzutów ukochanej, obawiając się jej niechętnej reakcji. Cytowana powyżej strofka ujawnia jednak ową wieloznaczność wypowiedzi, o której wspomniano na początku wiersza: to samo zdanie może wyrażać wiele – czasem skrajnie różnych – uczuć czy wrażeń, które doprowadziły do jego powstania. Nie ta wieloznaczność wszelako jest dowodem słabości języka i przyczyną, dla której „lepiej się w milczenie schronić”. Trudność stanowi nie wielość możliwych interpretacji, ale konwencje (językowo-towarzystwowe), które ów pluralizm usuwają. Zgodnie z nimi zdanie „Klejnot na twym ręku / Piękny ma zielony blask” wypowiedziane w podstawowej sytuacji komunikacyjnej, gdzie „ty” to kobieta, a „ja” – starający się o jej względy mężczyzna, wpisują się w strukturę komplementu, a skoro tak, ową niewypowiedzianą myślą towarzyszącą wypowiedzianemu zdaniu jest: „Czuję dla Ciebie podziw”. Konwencja ta sprawia, że otrzymujemy komplement nawet tam, gdzie powinniśmy mieć do czynienia raczej z wyrzutem. Jakie jest wyjście z takiej sytuacji? Jedno wymienione zostało już w pierwszej strofie, a jest nim milczenie. Nie wybierze go jednak nasz bohater, a dwie omówione

⁵ J.W. Goethe: *Dywan Zachodu i Wschodu...*, s. 69. Wiersz tłumaczyła Wanda Markowska.

już strofy są dowodem na to. Pozostaje więc tylko udowodnić ową wieloznaczność wypowiedzi i zdanie, które tak łatwo (a jak się teraz okazuje błędnie) zinterpretować jako wyraz podziwu i zachwyty, wpisać w wyznanie o zupełnie innym charakterze:

Zresztą chcesz, więc czytaj oto:
Czemu władzą igrasz swą? (1)
Niebezpieczną tyś istotą, (2)
Jak ten szmaragd pięknym zwa.
[podkreślenia – M.B.]

Zamiast komplementu mamy tu więc do czynienia z przestrogą (1) i wyrzutem (2), a pochwała szmaragdu ma nie tyle pochlebiać jego właścicielce, co – działając na zasadzie kontrastu – podkreślać negatywną cechę adresatki wypowiedzi. Konwencja komplementu została podważona, a to, co początkowo skłonni bylibyśmy uznać za wyraźny jego znak, okazuje się być składnikiem zupełnie innej wypowiedzi o przeciwnym znaczeniu. Ostrze ironii uderza przede wszystkim w owe upraszczające i ujednoznaczniające konwencje. Można powiedzieć, że bohater występuje tutaj w obronie owej wieloznaczności, czyli tytułowej niepewności właśnie, której uświadomienie nie zmuszałoby nieszczęśnych młodzieńców do mało eleganckiego czynienia wyrzutów swym kochankom, a jednocześnie pozwalałoby im wyrażać wszystkie swoje uczucia. Oczywiście tytuł wiersza jest także w najwyższym stopniu wieloznaczny. Niepewność towarzyszyć musi bohaterowi utworu szukającemu odpowiednich słów dla wyrażenia swoich intencji (strofa pierwsza), wątpliwości powinna budzić najprostsza nawet wypowiedź (strofa druga), także uczucia adresatki wiersza wydają się młodzieńcowi dość niejasne (strofa trzecia). Kolejne znaczenia wychodzą na jaw w trakcie lektury tekstu, a sam finał ostatniej strofy odsyła znów do tytułu, przynosząc ostatnią wymienioną interpretację. Nie jest to jednak znaczenie ostateczne – skoro już pokonaliśmy drogę wyznaczoną

przez Goethego, zataczając niejako okrag, możemy wyjść poza śledzoną przez nas dotychczas wewnątrztekstową relację i potraktować tekst także jako rodzaj gry z czytelnikiem. Tytuł to przecież odautorska wskazówka, że wiersz będzie w równej mierze poświęcony mężczyźnie, co kobiecie i jej klejnotom. Goethe sugeruje to już w tytule, świadom, że sam tekst przynosi rozwiązanie tej zagadki dopiero w zakończeniu. A jednak wielu czytelników da się zwieść pozornemu komplementowi wpisanemu w tekst, o wskazówce tej zapominając lub interpretując ją w inny sposób. Być może więc tytułowa „niepewność” dotyczy także czytelnika, któremu Goethe żartobliwie przypomina, że lektura utworu poetyckiego to swoista gra, w której autor chętnie zwodzi swojego partnera. Im bardziej przebiegły jest poeta, tym ciekawszą przygodą staje się interpretacja.

Sposób wykorzystania językowej wieloznaczności na innym podstawowym przykładzie znajdujemy też w jednym z *Sonetów odeskich* Mickiewicza⁶. Poeta za pretekst swojego wiersza wybiera codzienny zwrot „Dobranoc”⁷. Konwencja towarzyska nakazuje pozdrowienia tego używać przy wieczornym pożegnaniu. Językowa analiza również nie budzi wątpliwości: życzymy komuś dobrej (cokolwiek kryje się pod tym przymiotnikiem w konkretnej sytuacji komunikacyjnej) nocy. Znaczenie tej formuły sięga jednak daleko poza znaczenie słów, z których zbitki powstała. Za pomocą tego pozdrowienia wyrażamy albo naszą sympatię do osoby, z którą w ten sposób się

⁶ B. Biołczew tłumaczy dystans i skłonność Mickiewicza do ironicznych gier względami psychologicznymi: „Jego okres odeski cechuje nadchodząca dojrzałość – zmysł obserwacji zostaje obwarowany dystansem. Poeta ufny w moc swojego pióra rezygnuje z emocji, jakie towarzyszą pierwszemu wrażeniu” (B. Biołczew: *Po drugiej stronie mitu – Adam Bernard Mickiewicz. Pomiędzy aureolą wieszczą i homo ludens*. Przeł. C. J u d a. Kraków 2003, s. 96).

⁷ Podobny sposób pisania możemy także odnaleźć w sonetach sąsiadujących z omawianym tu utworem *Dobranoc*, a noszą one znaczące tytuły *Dzień dobry* i *Dobry wieczór*. W wybranym przeze mnie sonecie zastosowana technika daje jednak najciekawsze efekty.

żegnamy, albo szacunek, albo po prostu fakt, że jesteśmy świadomymi (i kulturalnymi) członkami pewnej wspólnoty i typowe zachowania językowe w typowych sytuacjach towarzyskich są nam znane. Formułka ta używana jest w sposób automatyczny, powtarzana niemal odruchowo, a sens owego życzenia dobrej nocy nie jest przez użytkowników danego języka poddawany szczególnej refleksji. Sytuacja jest więc potencjalnie jeszcze bardziej skomplikowana niż w wierszu Goethego – mówimy „dobranoc”, ale co myślimy? Otrzymujemy rejestr różnych możliwych myśli i uczuć, które przybierają ten prosty językowy kształt. Zaczyna się on od krótkiego wprowadzenia w konwencjonalną sytuację wieczornego pożegnania z ukochaną:

Dobranoc! już dziś więcej nie będziem bawili,
Niech snu anioł modrymi skrzydły cię otoczy [...]. [1, s. 226]

Konwencjonalna formuła zostaje tu użyta w najbardziej typowy sposób – jest pożegnaniem u schyłku dnia, pozdrowieniem przed snem. W dwóch kolejnych wersach poeta posuwa się znacznie dalej i wyłamuje się z działającej w większości przypadków reguły, poddając refleksji słowa przeznaczone do automatycznego powtarzania.

Dobranoc! niech odpoczną po łzach twoje oczy,
Dobranoc! niech się serce pokojem zasili. [1, s. 226]

Zatem „dobra noc” znaczy tutaj tyle, co przynosząca wytchnienie, pociechę i spokój po zmartwieniach dnia. Kolejna strofa wprowadza zupełnie inne znaczenie tej grzecznościowej formuły:

Dobranoc! z każdej ze mną przemówionej chwili
Niech zostanie dźwięk jakiś cichy i uroczy,
Niechaj gra w twoim uchu, a gdy myśl zamroczy,
Niech się mój obraz sennym żrenicom przymili. [1, s. 226]

Potoczny wyraz urasta tutaj do rangi zaklęcia, które ma sprawić, że wspomnienie ukochanego pozostanie z kobietą do rana. W ten sposób magiczne znaczenie słów pokonuje niejako ich znaczenie konwencjonalne. Zgodnie z regułą towarzyską po wypowiedzeniu tej formuły powinno nastąpić rozstanie. Tutaj życzenie „dobrej nocy” wypowiada się, aby do rozstania takiego nie doszło. Uczucie, które wyrażone zostało za pomocą takiej formuły słownej jest silniejsze niż konwencja językowa.

Codziennie używane słówko „dobranoc” pod piórem poety obrasta w kolejne znaczenia. Było już pożegnaniem, życzeniem i zaklęciem. Teraz czas na prośbę:

Dobranoc! obróć jeszcze raz na mnie oczęta,
Pozwól lica. – Dobranoc! – Chcesz na sługi klasnąć?
Daj mi pierś ucałować. – Dobranoc! zapięta. [1, s. 226]

Sytuacja rozstania sprzyja okazaniu sympatii, uściskowi dłoni. Tutaj mamy do czynienia z pożegnaniem kochanków, naturalne więc wydaje się oczekiwanie, że serdeczność okazywana sobie nawzajem będzie większa. „Dobranoc” powtarzane przez mężczyznę jest tutaj jednocześnie prośbą o pocałunek i usprawiedliwieniem takiej śmiałości (skoro kochankowie mają przed sobą całą noc rozłąki, pożegnalny uścisk czy zetknięcie warg są wręcz konieczne). Ostatnie „dobranoc” w tym ciągu nie jest już prośbą, a raczej powtórzoną przez rozczarowanego kochanka odmową ukochanej. „Dobranoc” staje się więc tutaj krótką i stanowczą odprawą, a jej ostateczność potwierdza zapięta suknia (jedyna jak dotąd, która w pełni dostosowała się do konwencji – „dobranoc” jest pożegnaniem, po nim następuje rozstanie i zamknięcie drzwi).

Ostatnie „dobranoc” krzyżane do ukochanej przez zatrzaśnięte drzwi zawiera w sobie wszystkie dotychczas opisane znaczenia tej formuły:

Dobranoc! już uciekłaś i drzwi chcesz zatrzasnąć.
Dobranoc ci przez klamkę – niestety! zamknęta!
Powtarzając: dobranoc! nie dałbym ci zasnąć. [1, s. 226]

Jest w tych słowach ostateczne pożegnanie (skoro ukochana uciekła już do swej sypialni), życzenia dobrej nocy, prośba, aby odemknęła drzwi i może ucałowała ukochanego („dobranoc” obiecuje, że potem naprawdę sobie pójdzie) i marzenie o tym, aby magia małego słówka przewyciężyła konieczność odejścia (zawsze przecież można powtarzać „dobranoc” bez końca). Ten finał sprawiający wrażenie żartobliwego, z obrazem natarczywego kochanka szarpiącego klamkę drzwi pokoju ukochanej i krzyczącego swoje „dobranoc” przez dziurkę od klucza, budzić musi uśmiech czytelnika. Być może powinniśmy w tych słowach dostrzegać też zmrużenie oka poety. Ten żartobliwy fragment kończy się przecież słowami: „Powtarzając: dobranoc! nie dałbym ci zasnąć” i nie może być przypadkiem, że brzmią one tak podobnie do słynnego wyznania Romea z dramatu Szekspira: „Smutek rozstania tak bardzo jest miły, że by dobranoc wciąż usta mówiły” (akt II, scena II).

Goethe nie był zapewne jedynym autorem, u którego mógł Mickiewicz podpatrzeć ironiczne „chwyty”. Istotne refleksje dotyczące strategii autorskich i praw rządzących lekturą wyczytać musiał poeta z powieści Sterne’a⁸. Jeśli przyjmiemy, że cykl *Sonetów odeskich* opowiada jednak pewną miłosną historię (lub szereg miłosnych opowiadań), dostrzeżemy w samym

⁸ Zabiegi stosowane przez Sterne’a wyprzedzają niejako późniejsze ustalenia i osiągnięcia pisarzy romantycznych. Dystansu do świata przedstawionego i bohatera, gier językowych, świadomości powstawania znaczeń w procesie lektury, refleksji metatekstowych wpisanych w sam akt twórczy mogli się romantycy uczyć od angielskiego pisarza. Wszystkie te zabiegi składają się jednocześnie na specyficzną „teorię literatury”, która jako taka również mogła zainteresować romantyków, stanowiąc jedno ze źródeł romantycznej ironii. Sternowską edukację romantyków omawia M. Piwińska: *Pan Sterne w podróży*. W: M. Piwińska: *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*. Warszawa 1981, s. 170–188.

sposobie snucia tej opowieści wpływy wielkiego angielskiego pisarza. Autor *Życia i myśli Tristrama Shandy*⁹ wiedział, jak łatwo czytelnicy dokonują jednoznacznej interpretacji słów i zdań, które są w swej istocie co najmniej kłopotliwe. Taka ujednoznaczniająca interpretacja bywa dość przewidywalna, opiera się bowiem na wyborze kontekstu, który danej grupie odbiorców jest najbliższy (stąd na przykład, zdaniem Sterne'a, kobiety najchętniej doszukują się będą znaczeń romansowych). Tę wiedzę autor może oczywiście wykorzystywać, stawiając na czytelnika pułapki, w które ten – za sprawą niewystarczającej uwagi i skłonności do ujednoznaczniającej interpretacji – wpada. Powieść Sterne'a pełna jest więc wypowiedzi, w których autor odsyła czytelników (a szczególnie chętnie czytelniczki) do fragmentów wcześniejszych, demaskując błędne założenia, z którymi poprzednio przystąpili (-ły) do lektury¹⁰.

Myślę, że podobna refleksja towarzyszyć musiała Mickiewiczowi w trakcie komponowania cyklu sonetów. Utwór otwierający jest bowiem opisem zakochania – gwałtownego, w mgnieniu oka dokonującego się rozpoznania istoty niezwyklej, wyjątkowej, przeznaczonej naszemu bohaterowi. Mickiewicz ma świadomość, że mimo przesadnie egzaltowanej reakcji młodzieńca („Ledwieś piosnkę zaczęła, jużem lży uronił”) czyteln-

⁹ Nie możemy jednoznacznie rozstrzygnąć, czy Mickiewicz czytał tę akurat powieść Sterne'a. Znał jednak ponad wszelką wątpliwość jego strategię pisarską. Czytał *Podróż sentymentalną*, która stanowiła praktyczną realizację teorii powieści wypracowanej w *Życiu i myślach Tristrama Shandy* (por. M. Piwińska: *Pan Sterne w podróży...*, s. 178), a także dzieła autorów czerpiących z dorobku angielskiego mistrza.

¹⁰ O tym charakterystycznym dla Sterne'a zabiegu pisze W. Dibelius: „Między czytelnikiem a autorem nawiązuje się stosunek bardzo poufny. Fieldingowskie krótkie uwagi reżyserskie zamieniają się u Sterne'a w długie rodzinne pogawędki z czytelnikiem” (W. Dibelius: *Laurence Sterne*. Przeł. J. Trzynański. W: *Sztuka interpretacji*. T. 1. Red. H. Markiewicz. Wrocław 1971, s. 300). Autor cytowanego szkicu nie dostrzega jednak w tym (ani w innych opisanych przez siebie technikach) śladów specyficznego myślenia o tekście i procesie powstawania znaczeń.

nicy (a zwłaszcza czytelniczki) skłonni są potraktować to wyznanie uczuć zupełnie poważnie. Zakończenie, w którym bohater rzuca wyzwanie światu konwenansów, skazujących jego miłość na wygnanie, pobrzmiewa tonem Werterowskim. W tej sytuacji finałowy dwuwiersz:

Niech ślub ziemski innego darzy ręką twoją,
Tylko wyznaj, że Bóg mi poślubił twą duszę [1, s. 211]

– łatwo już uznać za deklarację romantycznej (bo opartej na bliźniaczym związku dusz) miłości, która połączyła tę parę. Z interpretacji tego sonetu wyprowadzić więc można definicję miłości, o której będzie mowa w kolejnych utworach. Dla tego następne wiersze, opisujące męki zakochanego (II), zachwyt nad wybranką (III), a nawet potajemne schadzki (IV) czytelnik skłonny jest traktować z taką samą powagą. I chociaż sonety IV, V i VI przynoszą obrazy kojarzące się już bardziej z romansami salonowymi, stanowiącymi towarzyską rozrywkę, waga wyznania kończącego sonet pierwszy każe odczytywać je wciąż jako wyraz wielkiej miłości, odrzuconej przez bezduszny świat, w którym małżeństwa zawiera się z rozsądku. Przedstawione w kolejnych pięciu sonetach dzieje miłości poety do dawno utraconej ukochanej są jednak pierwszym momentem podważającym tak wyraźnie dotychczasową interpretację. Wprawdzie strofy sonetów dalej tchną głębokim uczuciem, staje się jednak coraz jaśniejsze, że uczucie to jest jednostronne. Miłość i wierność naszego bohatera dalej godne są najwyższego szacunku, ale jego wybranka nie była z nim chyba połączona świętym związkiem dusz. Sprawa komplikuje się jeszcze bardziej w kolejnych sonetach. Dowiadujemy się bowiem, że nieszczęsny kochanek, wychyliwszy czarę goryczy (XI *Rezygnacja*), decyduje się jednak – choć bez nadziei, że mu to pomoże – wrócić do życia i pokochać znów (XII *Do ****).

Kolejne utwory są już zapisem salonowych miłostek, przedstawionych w lekkim, żartobliwym tonie. Z początkowej powagi niewiele tu pozostało. Doświadczenia te doprowadzają

poetę do gorzkiej konkluzji: „dawniej wszystko dałbym, dziś wszystko – prócz serca” (XXI *Danaidy*). To końcowe wyznanie stwierdzające przemianę, która dokonała się w bohaterze, usprawiedliwia częściowo poważną interpretację pierwszego sonetu. Czytelnik, który towarzyszył bohaterowi w jego drodze, może uznać tamtą pierwszą deklarację za stan ducha bohatera „dawniej”, końcowe zaś wyznanie za jego obecne *credo*. Jest jednak możliwa inna interpretacja. Owo „dawniej” dotyczyć może jedynie nadniemeńskiej Laury, a już nieszczęśliwe uczucie do niej sprawiło, że bohater wyzbył się wszelkich złudzeń. Jak w takim razie zrozumieć sonety poprzedzające retrospekcję? I jak zrozumieć aluzję do jedności dusz? W tym miejscu w powieści mógłby wtrącić się autor i odesłać czytelnika do „wstępu” (sonetu pierwszego), ganiąc go przy okazji za zbyt przywiązanie do Wertera i innych romantycznych historii miłosnych. To pewnie za ich sprawą czytelnicy (a już z całą pewnością czytelniczki) nie zauważyli w finale tego sonetu pewnego drobiazgu.

Niech ślub ziemski innego darzy ręką twoją,
Tylko wyznaj, że Bóg mi poślubił twą duszę [1, s. 211]

– mówi młodzieniec, a słowa jego nie są wyznaniem, ale prośbą, która pozostaje przecież bez odpowiedzi. Możemy się tylko domyślać, co „wyznała” kochanka, a skoro do takiej deklaracji bohater ją zmuszał, odczuwał zapewne poważne wątpliwości co do owego boskiego ślubu. W świetle tego, czego dowiadujemy się o jego późniejszych losach, ta ostrożność nie może dziwić. Uważna lektura otwierającego cykl sonetu każe też inaczej spojrzeć na kolejne teksty. Zachowanie zakochanego wydaje się przesadzone, jego zbyt egzaltacja nie budzi już takiej sympatii jak wcześniej, a tajemne schadzki kojarzą się bardziej ze zdradą niż z buntem przeciwko bezdusznemu społeczeństwu.

Mickiewicz nie zwraca się do czytelnika w sposób tak bezpośredni, jak może to zrobić Sterne w powieści. Szczególny

układ jego tekstów świadczy jednak o głębokiej metatekstowej refleksji zrodzonej być może pod wpływem angielskiego pisarza. Czytane uważnie *Sonety odeskie* są więc raczej krytyką romantycznego wyobrażenia o miłości: przekonanie o związku dusz upada, pozostaje powierzchowna egzaltacja i nieunikniona zmiana partnerów. Swoistym odautorskim komentarzem do cyklu sonetów mógłby chyba być wiersz napisany mniej więcej w tym samym czasie w Odessie – *Elegia do D.D.* Utwór ten zasługuje na uwagę nie tylko dlatego, że przedstawiona w nim wizja miłości jest równie ironiczna i gorzka, co w sonetach. Zastosowana tutaj strategia poetyckiej gry z oczekiwaniami czytelnika jest również podobna. Mickiewicz w analogicznie ironiczny sposób podważa niezaprzeczalne z pozoru kwestie, ale dzieje się to na przestrzeni jednego utworu. Wiersz rozpoczyna się słowami: „Gdybyś ty na dzień cały była w mojej duszy!”. To kwestia kluczowa dla zrozumienia tego tekstu, jest to bowiem najbardziej bezpośrednia deklaracja fałszywości romantycznej wiary w święty związek dusz. Kochanka, do której skierowane są te słowa, nie może wnikać w duszę swojego wielbiciela. Już to początkowe wyznanie powinno wystarczyć, aby w wierszu dostrzec ów ton krytyki i goryczy. Tymczasem kolejne wersy skupiają się na opisie wewnętrznych stanów uczuć zakochanego, osłabiając niejako wymowę pierwszego zdania. Miłość, której obraz jest tutaj naszkicowany, wydaje się znów tym wielkim i świętym uczuciem, wyzwalającym wyjątkowe reakcje. Sugestia jest tak silna, że nawet kolejne wyznanie-oskarżenie kochanki: „Ty mię nie znasz” – czytamy raczej jako zachętę, aby zechciała pochylić się nad swym towarzyszem i dostrzec to, co czytelnikom wiersza jest już dobrze znane. Czytając o owych piorunach, które palą zakochanego, widząc szczerłość i siłę jego uczucia, łatwo zapomnieć o jednej istotnej kwestii: nie jest to uczucie, które łączy dwoje ludzi, przerastając ich bliźniacze dusze niczym krzew oplatający groby Tristana i Izoldy. Ideał miłości silniejszej niż śmierć, a silniejszej dlatego, że łączącej nieśmiertelne dusze, zostaje tutaj zakwestionowany. Zakochany sam cierpi męki miłości,

a ta pojedynczość nie jest tutaj figurą poetycką, to nie *pars pro toto*, ale dowód samotności bohatera. Miłość potrzebuje jednak liczby podwójnej, ogromne, ale pojedyncze uczucie musi posiadać przynajmniej swój obiekt, jeśli już nie drugą połowę. Stąd prośba zakochanego:

Wszystko byś niewielkimi dokazała trudy:
Godziną cierpliwości, półgodziną nudy
Albo chwilą udania: kiedy będę mniemać,
Że słuchasz rymów moich, ty mogłabyś drzemać;
Choć oczy twoje będą co innego znaczyć,
Ja chcę w nich dobro czytać, na lepsze tłumaczyć. [1, s. 203]

Związek tej pary miałby więc być w całości oparty na miłości jednego tylko z partnerów i udawaniu ze strony drugiego (w tym wypadku: drugiej). I chociaż jest coś pięknego w gorliwości, z jaką zakochany zapewnia, że uczucie jego wystarczy, aby przezwyciężyć każde nieszczęście i przechytrzyć zły los, trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że jest to raczej wyraz desperacji, skoro ucieka się tu do środka szczególnie przez romantyków znieawidzonego: udawania, fałszu, sztuczności. Prośba o to, aby być oszukiwanym odsyła do początkowej apostrofy, w której tym razem nawet najbardziej „romantyczny” czytelnik przeczytać musi to, co jest w istocie powiedziane: „Gdybyś ty na dzień jeden [choćaj jeden, a i to wydaje się zbyt wiele, aby mogło się spełnić] była w mojej duszy [nie znasz jej, nie jesteś jej częścią]”.

Taka lektura może też wpływać na interpretację innych wierszy napisanych przez Mickiewicza w Odessie w tym samym 1825 roku. Kiedy więc w wierszu *Do D.D.* czytamy:

Moja pieszczoszka, gdy w wesołej chwili
Pocznie szczebiotać i kwilić, i gruchać, [...]
Nie śmiem przerywać, nie śmiem odpowiadać,
I tylko chciałbym słuchać, słuchać, słuchać. [...]
Usta pomykam i słuchać nie żądam,
Tylko całować, całować, całować [1, s. 199]

– być może nie mamy tutaj do czynienia z wyrazem bezgranicznego zachwytu, a tylko kolejną próbą przewyciężenia obcości i braku porozumienia. Wielce prawdopodobne, że w pocałunkach próbuje się tutaj utopić brak wspólnoty poglądów, przeżyć, wrażeń. A kiedy w wierszu *Dwa słowa* mężczyzna upiera się, że „kocham cię” wystarczy za całą rozmowę, być może nie wielką apoteozę miłosnego wyznania ma tu Mickiewicz na myśli, a raczej smutną refleksję na temat tego, jak brak prawdziwej bliskości pokrywa się wielkimi słowami. Tyle tylko, że pomnożone także i one tracą swą moc. Trudno jednakże dociec, czy tak daleko posunięta gra tekstami i kontekstami została przez Mickiewicza zaplanowana.

Jak napisać bajkę

Bajki nie są w twórczości Mickiewicza w interesującym nas tutaj okresie zjawiskiem częstym¹¹, warto jednak poświęcić im w tym miejscu nieco uwagi, ponieważ stanowią przykład odautorskiego dystansu, tym razem wobec gatunku literackiego. Poeta pokazuje, jak w obrębie niewielkiego utworu, mając do dyspozycji jedynie przewidziane definicją środki, można polemizować z tradycją, która ów gatunek petryfikuje.

Bajki oświeceniowe realizowały najczęściej prosty schemat oparty na zasadzie kontrastu, w myśl którego bohaterów (za-

¹¹ J. Abramowska przypomina, że nie jest to także gatunek ulubiony przez innych romantyków (J. Abramowska: *Wiek dziewiętnasty*. W: J. Abramowska: *Polska bajka ezopowa*. Red. A. Okopień-Sławińska. Poznań 1991, s. 259). O statusie bajki w tym czasie tak pisze W. Woźnowski: „Krytyka romantyczna na ogół skłonna była tolerować bajkę jako formę wypowiedzi dogodną w pewnych sytuacjach (np. w publicystyce politycznej) i użyteczną w procesie wychowawczym [...]” (W. Woźnowski: *W świecie romantycznym*. W: W. Woźnowski: *Dzieje bajki polskiej*. Warszawa 1990, s. 331).

zwyczaj zwierzęcych) dobierano w taki sposób, aby wyeksponować ich przeciwstawne cechy¹². Dzięki temu uzyskiwano schemat czarno-biały; racja była po stronie jednej z postaci, co, zważywszy na negatywne przedstawienie drugiej z nich, łatwo dawało się zauważyć. Konstrukcja taka sprzyjała wyrazistości morału. Wyrażona w nim refleksja o świecie była zazwyczaj dość ponura, tym bardziej, że dotyczyła najczęściej najstarszych ludzkich wad, które – choć piętnowane przez stulecia – nadal nękały człowieka swym zgubnym wpływem. Bajki przestrzegały przed pychą, naiwnością, lenistwem, ganiły głupotę, przypominały smutną prawdę o tym, że w świecie i tak zawsze zwycięży silniejszy. Ukryte pod rudymi futerkami, przebrane w kolorowe piórka paradowały przed oczyma czytelnika najgorsze wady, składające się na nieprzyjemnie aktualny „człowieka portret własny”. Jedną z przyczyn popularności bajek był zapewne ich dydaktyczny charakter – wyłaniający się z nich obraz świata mógł wprawdzie wpływać przygnębiająco, ale służyć miał nie tyle zasmuceniu czytelnika, co jego opamiętaniu i poprawie.

Dzwon i dzwonki, jedna z niewielu bajek napisanych przez Mickiewicza przed 1829 rokiem¹³, wydaje się realizować taki właśnie schemat. Wielki dzwon przeciwstawiony został małym dzwonkom, które chełpią się tym, że mimo swej niepozornej postaci „śpiewać umieją”, tymczasem ich potężny przeciwnik jest „głuchy i niemy”. Na to zaś:

O głośni braciszkowie – dzwon smutny zaszeptał –
Dziękujcie plebanowi, że mnie w piasek wdeptał. [1, s. 193]

¹² Szczególnie często posługuje się kontrastem Ignacy Krasicki, realizując ten schemat nawet w bajkach, które w pierwowzorze miały tylko jednego bohatera (por. A. Wierzbicka: *O gramatyce „Bajek i przypowieści” Krasickiego*. „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 2, s. 415).

¹³ Najwcześniejsze bajki: *Pies i wilk* (zapisana na ostatniej karcie autografu *Grażyny*) – 1822, *Dzwon i dzwonki*, *Pchła i rabin* – 1826, *Przyjaciele*, *Zając i żaba* – 1829 (K. Górski: *Mickiewicz bajkopisarz*. W: K. Górski: *Mickiewicz. Artyzm i język*. Warszawa 1977, s. 210).

Jaki stąd morał? Być może równie przygnębiający, co w bajkach oświeceniowych, że na tym świecie zwycięża zawsze to, co głośnie, choćby nędzne i nikczemne, a na prawdziwie czysty i wielki ton nie ma miejsca. Ostrze krytyki skierowane byłoby zatem w owe dzwonki, które pyszną się bez powodu. Ale przecież bajkę tę można odczytać także w inny sposób. Być może racja jest po stronie małych dzwonek, których dźwięk – choć nie najmocniejszy – jest jednak prawdziwy, rozlega się rzeczywiście, natomiast najpiękniejszy nawet dźwięk wielkiego dzwonu pozostaje tylko w sferze jego przechwałek. Zatem to on raczej jest pyszałkowaty i przedkłada wyimaginowaną i nieosiągalną doskonałość ponad to, co słyszy i widzi wokół siebie. A w takim razie morał wyrażałby się w przekonaniu, że nie można w imię nierealizowalnych marzeń odrzucać tego, co zwyczajne, urzeczywistniane w świecie zgodnie z własnymi możliwościami. Tkwiąca w tym tekście sprzeczność nie daje się łatwo rozwiązać – i chyba na jej usunięciu autorowi bajki wcale nie zależało, skoro zawarł tę dwuznaczność już w samym tytule. Zestawienie *Dzwon i dzwonki* zawiera w sobie zarówno kontrast (jeden duży dzwon przeciwko kilku małym dzwonom), jak i jego zaprzeczenie (niezależnie od rozmiaru mówimy przecież o tej samej klasie przedmiotów). Sprzeczność zaznaczona w tytule i rozwinięta w tekście pozwala na wskazanie jeszcze jednego bohatera, w którego uderza autorska krytyka. Jest nim ów pleban, który zakopał dzwon w ziemi, uniemożliwiając mu wydanie jakiegokolwiek dźwięku. Jaka przestroga stąd wynika? Czy taka, że prawdziwa wielkość na swej drodze spotka zawsze przeszkody, że zostanie zdławiona i uciszona, wystawiona na pośmiewisko maluczkich? Każda z tych interpretacji wydaje się uprawniona i każda niesie ze sobą część smutnej prawdy o świecie, w którym żyjemy. Taka wieloznaczność tekstu nie daje się jednak pogodzić z gatunkiem bajki, która musi się przecież charakteryzować jednoznacznością sądów i wyraźnym morałem. Mickiewicz, wprowadzając element wieloznaczności, rozsadza konwencję bajki, podejmuje polemikę z regułami gatunku, poka-

zując na konkretnym przykładzie niemożność ich zrealizowania. Autor próbuje zastosować zasadę kontrastu, ale wyraźnego podziału na to, co słuszne, i to, co fałszywe, nie udaje mu się osiągnąć. Każe doszukiwać się morału w finałowym dwuwierszu, obnażając jednocześnie jego wzajemnie sprzeczne znaczenia. Mickiewicz ma świadomość, że nawet jeśli nie zmienił się jeszcze radykalnie sposób pisania, to uległ już zmianie sposób czytania. Bajka oświeceniowa ze swoją zasadą kontrastu i jasnym, jednoznacznym morałem odwołuje się do szeregu typowych motywów, zawsze aktualnych tematów i statycznego, zdefiniowanego obrazu świata, w którym wszystko jest zrozumiałe. Bajka w romantyzmie przywoływać musi całkiem inne konteksty – świat niewzruszony w swoich zasadach, wiara w proste reguły, które wystarczy znać, aby bezpiecznie i godnie przejść przez życie, należą już do przeszłości. Nie ma już uniwersalnych morałów i rad dobrych na wszystko. Świat i jego literacki obraz są skomplikowane i niejednoznaczne.

Świadomość kryzysu tego popularnego w poprzedniej epoce gatunku mogła pojawić się w wyniku uważnej lektury dawnego mistrza – Ignacego Krasickiego. Wśród wielu bajek jego autorstwa, niezaprzeczalnie realizujących regułę kontrastu i dostarczających jasnych wskazówek, jak postępować, a czego w życiu unikać, pojawiają się także takie, które (szczególnie z perspektywy późniejszych epok) musiały brzmieć niejednoznacznie. Oto na przykład bajka *Potok i rzeka* z pierwszej części tomu *Bajek i przypowieści*:

Potok, z wierzchołka góry płynący z hałasem,
Śmiał się z rzeki; spokojnie płynęła tymczasem.
Nie stało wód u góry, gdy śniegi stopniały,
Aż z owego potoka strumyk tylko mały.
Co gorsza, ten, co zaczął z hałasem i krzykiem,
Wpadł w rzekę i na koniec przestał być strumykiem¹⁴.

¹⁴ I. Krasicki: *Bajki*. Oprac. Z. Goliński. Wrocław 1975, s. 6.

Stalość i spokój rzeki zostają tu przeciwstawione efektownej i hałaśliwej energii potoku, który wszak zamienia się w wąły strumyk, kiedy tylko zmieniają się okoliczności, a na koniec wpada do rzeki. Morał stąd jasny: ktoś, kto robi wiele hałasu, chępiąc się czymś, co nie jest nawet jego zasługą, marnie skończy. Racja jest po stronie stalości, spokoju, doświadczenia. Intencją Krasickiego mogło być udzielenie przestrogi nierozważnym pyszałkom, przypomnienie, że nie są całkowicie niezależni i samowystarczalni, ale winni są szacunek większej całości, do której należą, bez tej zbiorowej mądrości byłiby wszak niczym. Lektura taka – w pełni usprawiedliwiona w kontekście oświeceniowym – staje się niemożliwa z punktu widzenia romantyzmu. Ten sam tekst brzmi teraz co najmniej dwuznacznie. Oczywiście można potępiać hałaśliwego pyszałka, zakończenie bajki budzi jednak niepokój. Czy to jednak nie rzeka powinna okazać pokorę wobec nieposkromionej (przynajmniej do pewnego momentu) energii potoku. Przecież to właśnie owym niepokornym strumykom ona sama zawdzięcza swój bezpieczny bieg. Może więc morał wynikający z tej historii jest całkiem inny? Może to raczej przestroga przed lekceważeniem niepokornych indywidualistów, bo z nich składa się każda społeczność, choć (i to jest chyba najsmutniejsze spostrzeżenie) z czasem odbiera im nieco werwy. Oczywiście ta druga interpretacja wydaje się trafniejsza z romantycznej perspektywy. Jeśli Mickiewicz odkrył dwuznaczność rodzącą się podczas lektury, mogła się ona stać powodem jego krytyki bajki jako gatunku. Warto zauważyć, że tytuł tego akurat utworu Krasickiego wykorzystuje ten sam rodzaj „kontrastu nieco osłabionego”, jaki można znaleźć w *Dzwonie i dzwonkach*. Tutaj również potok przeciwstawia rzece swoją wartkość i hałaśliwość, należy jednak do tego samego co ona rodzaju, sam jest jakby rzeką pomniejszoną.

Konrad Górski zestawia *Dzwon i dzwonki* z inną bajką Krasickiego – z *Ptaszkami w klatce*, podkreślając w ten sposób

polityczną wymowę utworu¹⁵. Zdaniem badacza przynosi ona obraz wygnańca na obcej ziemi, którego nikt nie rozumie¹⁶. Taka interpretacja tekstu Mickiewicza może być jednak wynikiem wpływu na wyobraźnię badaczy fragmentu *Prologu* części III *Dziadów*, gdzie zesłanie i zniewolenie poety opisuje Mickiewicz jako samotność w obcych ludzi tłumie i brak zrozumienia dla jego pieśni. Poszukując historycznego (politycznego) kontekstu tej bajki, warto zapytać o przyczynę, dla której pleban zakopał dzwon w ziemi. W roku 1833 Mickiewicz napisał okolicznościowy artykuł do *Pielgrzyma polskiego* pod tytułem *Wielki Tydzień*, w którym czytamy: „Ilekróć w parafii dało się słyszeć hasło do powstania, dzwony zstępowały z wieżyc i zostawiając kościoły nieme w żałobie, gromadziły się do arsenałów, skąd, przelane na działa, ciągnęły w pole, wzywając lud jak niegdyś przed ołtarz ofiary mszalnej, tak teraz na plac boju, na ołtarz ofiary narodowej”¹⁷. Praktyka przetapiania dzwonów na armaty była zapewne znana Mickiewiczowi w momencie, kiedy pisał swoją bajkę¹⁸, a przedstawiony przez niego pleban przed takim losem uchronił dzwon kościelny. Przywołanie tego kontekstu nie ujednoznacza

¹⁵ K. Górski: *Mickiewicz bajkopisarz...*, s. 229.

¹⁶ Podobnie odczytuje *Dzwon i dzwonki* Kleiner, odnosząc przedstawiony tu obraz bezpośrednio do odeskich doświadczeń Mickiewicza (J. Kleiner: *Mickiewicz*. T. 1. Lublin 1948, s. 491). Interpretację taką przytacza też Woźnowski (por. W. Woźnowski: *Mickiewicz bajkopisarz*. W: W. Woźnowski: *Dzieje bajki polskiej*. Warszawa 1990, s. 345).

¹⁷ A. Mickiewicz: *Wielki Tydzień*. W: A. Mickiewicz: *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe. T. 6: *Pisma filomackie. Pisma polityczne z lat 1832–1834*. Oprac. M. Witkowski, C. Zgorzelski, A. Paluchowski. Warszawa 2000, s. 235.

¹⁸ Stanisław Pigoń w swoich komentarzach do *Pana Tadeusza* tak tłumaczy pochodzenie tej teorii: „Sąd ten urobił sobie poeta na wieść, że podczas powstania listopadowego na Żmudzi w małym miasteczku Wroniach powstańcy założyli fabrykę dział i na materiał otrzymali od duchowieństwa kilka dzwonów” (A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz*. Oprac. S. Pigoń. Wrocław 1980, s. 218). Nie można jednak wykluczyć, że Mickiewicz znał tę praktykę jeszcze z czasów przedlistopadowych.

interpretacji utworu. Postawę plebana możemy bowiem odczytywać na dwa (krańcowo różne) sposoby. Może się on jawić jako zdrajca narodowej sprawy, który utrudnia słuszną walkę o wolność ojczyzny. Z drugiej jednak strony należy podejrzewać, że zakopanie dzwonu to właśnie akt patriotyczny i bohaterski. Jest bowiem mało prawdopodobne, aby fakt przydatności dzwonów (a ściślej: materiału, z którego zostały wykonane) w wojennym rzemiośle umknął uwadze wroga. Chowając dzwon, pleban mógł więc chronić go przed dostaniem się w niepowołane ręce i zapobiegać tragedii, jaką niewątpliwie byłoby przetopienie dzwonów symbolizujących wiarę przodków na działa wymierzone przeciwko nieszczęsnym wnukom.

Forma oświeceniowej bajki okazuje się więc przestarzała, nie nadaje się bowiem do wyrażania romantycznych treści. Jej skończoność, skłonność do formułowania jednoznacznych sądów i niepodważalnych wskazówek sprawia, że nie może ona unieść ciężaru wahań, wątpliwości, obaw i poczucia fragmentaryczności wszelkiej ludzkiej wiedzy na temat świata¹⁹. Romantyczna bajka (rozumiana jako gatunek reprezentatywny dla tej epoki) to już nie historyjka w stylu Ezopa

¹⁹ Ta niechęć do pointy, która jest tylko złudzeniem skończoności i pewności, powróciła w wypowiedziach Mickiewicza znacznie później. Być może to ona właśnie i doświadczenia bajkopisarskie sprawiły, że po latach z katedry Akademii Łożańskiej, mówiąc o wielkości Katullusa, wynosząc go (nieco wbrew sobie – por. T. S i n k o: *Mickiewicz i antyk...*) ponad Horacego, oświadcza, że specjalizował się on głównie w epigramie. Spieszy jednak donieść, że: „Epigram jest to wiersz przedstawiający obraz lub wyrażający myśl, nie ma w nim pointy” (A. M i c k i e w i c z: *Wykłady łożańskie*. W: A. M i c k i e w i c z: *Dzieła*. Wydanie Rocznikowe. T. 7: *Pisma historyczne. Wykłady łożańskie*. Oprac. J. M a ś l a n k a. Warszawa 1996, s. 224). Mickiewicz chwali epigramy Katullusa i podkreśla, że są one pozbawione pointy, co wydaje się już zbędną pedanterią (skoro kategorię pointy – zapewne ma tu Mickiewicz na myśli epimythion, czyli morał – ze wszystkich gatunków antycznych można było odnieść jedynie do bajki). Świadczy to być może właśnie o wadze, jaką przywiązywał do problemu.

czy La Fontaine'a, ale fantastyczna opowieść, oddziałująca na uczucia i zmysły, stanowiąca rodzaj wtajemniczenia²⁰.

Przykład podważania przez Mickiewicza reguł gatunku utrwalonego w tradycji epok poprzednich tym bardziej zasługuje na uwagę, iż nie jest on w twórczości poety przypadkiem odosobnionym. Podobną taktykę zastosował wobec formy poematu opisowego, którego wewnętrzne zróżnicowanie wykorzystał, aby przekształcić go w formę nową, zrealizowaną w *Sonetach krymskich*. To przesunięcie genologiczne dostrzegł i interesująco opisał Ireneusz Opacki:

W tym świetle cykl Mickiewiczowski jest kompozycją zasadzającą się na wysnuciu wniosków z owej „materii różnaitości” poematu opisowego, która poemat ten w gruncie rzeczy rozbiła. Mickiewicz rozbił go do końca, fragmentaryczność utajoną ujawnił, przemienił w cykl fragmentów osobnych, którym nadał wykończony kształt sonetowy. Ciągłość poematową, narracyjną zamienił w ciągłość cykliczną. I oparł tę ciągłość na podstawowych dla poematu opisowego czynnikach: zwiedzanym krajobrazie i „czującym nar-

²⁰ Przywołany przeze mnie wiersz nie jest tak wyrazistym przykładem rozpadu bajkowej konwencji, jak choćby Słowackiego bajka *O Janku co psom szył buty*, gdzie w obrębie jednego tekstu autor kilkakrotnie konstruuje zamkniętą wydawałoby się i wypełniającą reguły gatunku bajkę, po to, aby w następnym fragmencie podważyć jej sensowność i wyśmiać pozorny morał (o podważaniu reguł gatunku w tej bajce Słowackiego por. A. Opacka: *Z czego Janek psom szył buty w „Kordianie”, czyli pytanie o konteksty*. W: *Interpretacje i szkoła*. Red. A. Opacka. Katowice 2000; najistotniejsze interpretacje tej bajki Słowackiego zbiera i komentuje J. Cieślowski: *Bajka o Janku w kontekście i poza kontekstem „Kordiana”*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3). Wśród bajek napisanych przez Mickiewicza w interesującym mnie tutaj okresie właśnie bajka *Dzwon i dzwonki* wydaje się ujawniać kryzys konwencji w sposób najwyraźniejszy. O zjawisku tym należy – jak sądzę – wspomnieć, ponieważ nie jest ono wyjątkiem w poezji Mickiewicza. W okresie podróży i emigracji pojawiło się wiele utworów, w których poeta posłużył się techniką wypróbowaną właśnie w *Dzwonie i dzwonkach*, choć oczywiście później udoskonaloną (por. *Tchórz na wyborach*, *Trójka koni*).

ratorze-wędrowniku”, błądzącym wśród tego krajobrazu i pod jego wpływem rozmyślającym²¹.

Jak przeczytać Dziady

Bajki autorstwa Mickiewicza to rodzaj gry z konwencją, którą poeta jednocześnie wykorzystuje i demaskuje jej przestarzałe już reguły. *Sonetom* także nie sposób odmówić wymiaru literackiej gry, której pravidła zostały wyprowadzone najprawdopodobniej z uważnej lektury dzieł Goethego i Sterne’a. Wpływ wybitnego angielskiego pisarza dostrzegano jednak zazwyczaj – idąc za sugestią Wacława Borowego²² – w niekonwencjonalnym ponumerowaniu przez Mickiewicza kolejnych części *Dziadów*. Pogarda dla chronologii, wyrażająca się nie tylko w przestawianiu kolejności rozdziałów, ale też opuszczaniu niektórych (z ogromnym – zdaniem samego autora – pożytkiem dla wartości dzieła), była jednym z chwytów stosowanych przez twórcę *Życia i myśli Tristrama Shandy*. Zagadkowa numeracja *Dziadów*, sprawiająca istotną trudność interpretacyjną, rzeczywiście przypomina skomplikowaną fragmentaryczną kompozycję powieści Sterne’a. W opinii Borowego to podobieństwo jest jednak wyłącznie zewnętrzne, cel bowiem, któremu wykorzystanie takiej techniki ma służyć, jest w obu przypadkach inny. Sterne chciał – zdaniem badacza –

²¹ I. Opacki: *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*. W: I. Opacki, A. Opacka: *Ruch konwencji. Szkice o poezji romantycznej*. Katowice 1975, s. 68–69. Tam także szczegółowo omówiony został romantyczny proces podważania reguł gatunku poematu opisowego.

²² W. Borowy: *Zagadkowość kompozycji „Dziadów” i próba jej wyjaśnienia*. W: W. Borowy: *Studia i rozprawy*. T. 1. Wrocław 1952, s. 157–158. Badacz wskazuje też na wpływy poetyki Sterne’a we wcześniejszych tekstach Mickiewicza (por. W. Borowy: *O poezji Mickiewicza*. T. 1. Lublin 1958, s. 31, 68, 85, 104).

uzyskać efekt humorystyczny, podczas gdy Mickiewicz pragnął w ten sposób zasugerować takie złożenie poszczególnych fragmentów utworu, które eksponowałyby wizyjny, oniryczny charakter części IV²³. Myślę jednak, że myli się badacz, kiedy przypisuje autorowi *Podróży sentymentalnej* intencje wyłącznie humorystyczne, podobnie jak nie ma racji, odmawiając autorowi *Dziadów* nie tyle może poczucia humoru, co zmysłu ironii.

W swoich rozważaniach nad kompozycją *Dziadów* czyni Borowy dwa istotne założenia. Po pierwsze, zastanawiając się nad kolejnością poszczególnych części, rezygnuje z uwzględnienia w tym porządku ballady *Upiór*. Po drugie, za wszelką cenę próbuje wyjaśnić sprzeczne cechy Gustawa, który jest jakby jednocześnie zjawą i żywym człowiekiem. Odpowiedzi na to ostatnie pytanie: jak to możliwe, aby Gustaw nosił w sobie wzajemnie sprzeczne cechy, Borowy próbuje udzielić w kategoriach logiki i zdrowego rozsądku, a nie w kategoriach literatury. Rozważania nad tym zagadnieniem wypadnie zacząć od korekty sądu na temat humorystycznych jedynie zamierzeń Sterne'a. Choć myśli swoje pisarz formułował w sposób pełen dystansu, niejednokrotnie dotyczyły one bardzo poważnych kwestii²⁴. Zamieszanie w kolejności rozdziałów było eksperymentem ujawniającym fakt, że dzieło literackie w znacznym stopniu „staje się” dopiero w procesie lektury, jego znaczenia są jedynie sugerowane przez autora, wszelako ich – bardzo różnorodne – interpretacje pojawiają się dopiero w zetknięciu z odbiorcą, pod wpływem podejmowanych przez niego decyzji. Także w tej – niekwestionowanej, jakby się mogło wydawać – sferze, jaką jest kolejność rozdziałów. Sądzę, że numeracja *Dziadów* jest eksperymentem o podobnych założeniach. Przywołanie hipotezy Borowego i prześledzenie ewentualnych

²³ W. Borowy: *Zagadkowość kompozycji „Dziadów”...*, s. 165, 184.

²⁴ Wagę tych refleksji potwierdzić miały w wieku XX rozważania teoretyków literatury, którzy podejmowali sądy wyrażone w praktyce powieściowej przez autora *Podróży sentymentalnej*.

związków pomiędzy powieściami Sterne'a a cyklem Mickiewicza wydaje się istotne. Trudno bowiem bez zastrzeżeń zgodzić się z założeniem, że Mickiewicz zdecydował się na tak kontrowersyjny zabieg niejako nieświadomie. Być może nie planował tego, wydając ów drugi tom *Poezji*, w którym zamieścił części II i IV, ale musiał być świadom owej magii cyfr, przygotowując kolejne wydania dramatu i pracując nad następną jego częścią. Eligiusz Szymanis słusznie zauważa:

Poeta musiał zdawać sobie sprawę, że odbiorcy, wiedzący o istnieniu części drugiej i czwartej, umieszczają będą część trzecią między nimi, bo przecież trzy mieści się w ciągu liczbowym pomiędzy dwa i cztery. [...] Tajemnicę numeracji czynił więc istotnym kluczem interpretacyjnym i zasadniczą dominantą, wokół której porządkował elementy swego polifonicznego „arcydramatu”²⁵.

Zresztą element literackiej gry jest widoczny już w samym drugim tomie *Poezji*. Hipoteza, iż Mickiewicz planował uzupełnienie utworu brakującymi częściami pierwszą i trzecią i powiązanie w ten sposób dotychczasowych fragmentów w nową, spójną całość, nie usuwa wszystkich wątpliwości. Oddając bowiem do rąk czytelników dzieło niekompletne, poeta zakładał, że może ono być zrozumiałe nawet w tym okrojonym kształcie²⁶. Publikacja brakujących fragmentów miała więc w przyszłości zmusić czytelników do reinterpretacji tekstu, weryfikacji własnych hipotez interpretacyjnych, dostrzeżenia szcze-

²⁵ E. Szymanis: „*Dziady drezdeńskie*” wobec „*Dziadów*” wileńsko-kowieńskich. W: Adam Mickiewicz i kultura światowa. Red. S. Makowski, E. Szymanis. T. 1. Warszawa 1999, s. 184.

²⁶ I rzeczywiście – dla pierwszych czytelników, przynajmniej tych z grona skupionego wokół Mickiewicza i zaprzyjaźnionego z nim – zrozumiałe było. Dopiero kolejni czytelnicy zaczęli zgłaszać zastrzeżenia dotyczące kompozycji. Problem ten stał się również najistotniejszą kwestią dla badaczy poczynając od połowy XIX wieku. Podsumowanie wyników tych badań – dalekich od rozstrzygnięcia spornej kwestii – daje J. Saloni w swojej rozprawie poświęconej *Dziadom* (J. Saloni: *Kompozycja „Dziadów” wileńskich*. Łódź 1961, s. 22–31).

głów, które w obrębie tej nowej całości zyskałyby wyjątkowe znaczenie. Ta gra była jednak nie tylko pewną możliwością wpisaną w tekst i układ *Dziadów*, a przeznaczoną do realizacji w terminie późniejszym. Była ona także wymogiem stawianym *hic et nunc* przez lekturę już istniejących części. W dramacie znalazły się dość szczegółowe wskazówki dotyczące czasu, w którym rozgrywają się przedstawiane wydarzenia. Wynika z nich jasno, że obrzęd na cmentarzu odbywa się w tym samym czasie co spowiedź Gustawa, a dokładnie jej fragment (godzina trzecia – „przestrogi”)²⁷. Sceny te kończą się również w tym samym momencie – wybija godzina dwunasta, pieje kur, Gustaw znika z chatki księdza, aby pojawić się jeszcze na chwilę w kaplicy i wygłosić morał brakujący w części II. Numeracja kolejnych części dramatu jest więc zrozumiała z punktu widzenia kompozycji (zakończenie Części IV jest bowiem jednocześnie uzupełnieniem II, cały zaś monolog Gustawa działa tutaj na zasadzie retrospekcji, pozwalającej czytelnikowi zrozumieć owo dopowiedzenie)²⁸. Chronologicznie jednak numeracja odwrotna byłaby właściwsza – spowiedź Gustawa zaczyna się wcześniej i odwołuje do wydarzeń, z których część II *Dziadów* niejako wyrasta. Kolejność opublikowanych w tomie drugim *Poezji* fragmentów dramatu jest więc od początku problematyczna – bez względu na to, czy przyjmiemy, że są one ułamkami z większej całości. Nie sądzę, aby wątpliwość tę dało się usunąć przyjmując założenie, że Mickiewicz uznał po latach część IV za nieudaną, zamierzał z niej zrezygnować, dlatego zdecydował się nadać kolejnemu fragmentowi dramatu numer III, miał on bowiem następować bezpośrednio po scenach obrzędowych. Słabość takiej koncepcji polega na tym, że ignoruje ona silnie wpisane w tekst powiązania pomiędzy częścią II a IV, a także IV a III. Odwołuje się głównie do faktów biograficznych (zakładając pewien przełom w hierarchii

²⁷ Ibidem, s. 81.

²⁸ Oczywiście przy założeniu, że wydarzenia części II i IV rozgrywają się w tym samym roku.

wartości Mickiewicza i pokolenia jemu współczesnego, które, wikłając się w politykę, zmuszone jest porzucić role kochanków)²⁹. Biografia jednak w takich wypadkach może być pomocna, ale nie rozstrzygająca. Nie decydując się na arbitralne i raczej nieuprawnione ingerencje w materię dramatu, stajemy przed co najmniej trzema możliwymi układami. Możemy uszanować numerację nadaną przez autora. Otrzymamy wówczas następującą całość: część I – *Upiór* – część II – część III – część IV³⁰. Sens takiego układu wyjaśnia w swoim szkicu Szymanis:

Dziady jako całość dowodziły, że objawiony we wczesnym romantyzmie porządek świata jest w stanie ogarnąć również najbardziej dramatyczne wydarzenia polityczne [...] Człowiek bowiem mógł się załamać pod brzemieniem doświadczeń, mógł zbłądzić i popełnić grzech, ale wizja świata wpisana w IV część *Dziadów*, wizja objawiająca boskie uporządkowanie kosmosu i absolutną sprawiedliwość Stwórcy, musiała wytrzymać próbę czasu. [...] Perturbacje związane z aresztowaniem, które doprowadziły do tragicznie zbuntowanych dzieł, nie mogły być zatem opisane jako konkluzja w części ostatniej. Część trzecia musiała się zatem znaleźć między drugą i czwartą³¹.

Inna możliwa kolejność przedstawia się następująco: część I – część II (z *Upiorem*) – część IV – część III³². Taki układ opiera się na założeniu, że część II i IV składają się na jedną całość, *Dziady drezdeńskie* są więc faktycznie fragmentem trzecim. Możemy wreszcie wyłączyć poza nawias tej konstruowanej całości część pierwszą, ponieważ nie ukazała się ona w druku za życia Mickiewicza. Wówczas uzyskamy następujący układ: *Upiór* – część II – część IV – część III³³. Ten ostatni

²⁹ J. Maciejewski: *Historia powstawania „Dziadów” litewskich*. W: J. Maciejewski: *Trzy szkice romantyczne*. Poznań 1967, s. 144–145.

³⁰ J. Saloni: *Kompozycja „Dziadów” wileńskich...*, s. 79.

³¹ E. Szymanis: „*Dziady drezdeńskie*”..., s. 189–190.

³² J. Saloni: *Kompozycja „Dziadów” wileńskich...*, s. 18.

³³ R. Przybylski: *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*. Warszawa 1993, s. 6.

wariant (nawet przy założeniu, że części środkowe są w istocie jedną całością) najbardziej eksponuje wymiar niekompletności i literackiej gry – pozbawiony jest bowiem początku, demonstracyjnie wskazuje istotny ubytek.

Każdy z tych wariantów jest oparty na pewnym modelu interpretacji dającym się wyprowadzić z tekstu. Możemy zatem przyjąć, że wskazówka interpretacyjna w postaci zawilej numeracji *Dziadów* okazała się zbyt niejasna i niedopracowana, aby naprowadzić czytelnika na „właściwy” trop. Możemy jednak również założyć, że Mickiewicz zdawał sobie sprawę z wielości uprawnionych interpretacji i swoją decyzją, dotyczącą numeracji kolejnych części dramatu wcale owej wieloznaczności eliminować nie zamierzał, przeciwnie – akceptował ją i utrzymywał. Powodem zaś, dla którego zdecydował się pozwolić swojemu dziełu zaistnieć w tak niezwykłym kształcie, była najprawdopodobniej refleksja teoretyczna nad istotą dzieła literackiego. Refleksja zapoczątkowana dzięki lekturze powieści Sterne’a i na kształt angielskich wzorów rozwijana.

Przyjmując takie założenie, nie wolno nam jednak poprzestać na odtworzeniu możliwych układów dramatu i związanych z nimi interpretacji. Skoro bowiem dziełu temu nie możemy nadać jednoznacznie skończonej formy, zasadne się staje pytanie nie tylko o to, jak oddziałują na siebie poszczególne części *Dziadów*, ale też w jaki sposób współlistnieją ze sobą nawzajem poszczególne fragmenty³⁴. Ryszard Przybylski pisał: „Czytanie formy otwartej jest bardzo szczególne. Wszystkie znaczenia, sensory i syntezy, które powstają w czasie lektury, są w jakiś sposób zawieszone. Każdy następny fragment może wywrócić najbardziej skrupulatne ustalenia. Rzucić nowe światło na poprzednie”³⁵. Takiej właśnie zdynamizowanej

³⁴ Pragnę zaznaczyć, że przedmiotem moich rozważań nie jest interpretacja poszczególnych części *Dziadów*, a jedynie wskazanie momentów, które noszą wyraźne ślady odautorskiego komentarza i „ukierunkowują” odczytanie. Uwagi te – co warto podkreślić – korygują jednak odczytania ujednoznaczniające, zmierzając do mnogości perspektyw (w Sternowskim stylu).

³⁵ R. Przybylski: *Słowo i milczenie...*, s. 8.

lekturze, zakładającej ciągły ruch pomiędzy poszczególnymi fragmentami, chciałabym poddać *Dziady*. Punktem wyjścia proponuję uczynić *Dziady. Widowisko*. Ten najdziwniejszy i najbardziej tajemniczy fragment cyklu nosi w rękopisie numer pierwszy. Mimo że nie został on dokończony ani opublikowany za życia autora, a sam układ tekstu stał się przedmiotem dyskusji i dociekań badaczy, sądzę, że skupia on takie elementy, wątki, obrazy, które później w nowej formie złożą się na całość dramatu³⁶. Data powstania tego fragmentu budziła również wiele wątpliwości³⁷, niezależnie jednak od przyjętej wersji musimy się zgodzić, że prace nad tym utworem prowadził Mickiewicz równolegle z pisaniem (lub poprawianiem, przygotowywaniem do druku) II i IV części dramatu. Tekst ten w naturalny sposób musiał więc stanowić uzupełnienie *Dziadów wileńsko-kowieńskich*, pozostając w kręgu poruszanej w nich tematyki, niektóre wątki stawiając wyraźniej (a może i bardziej prowokacyjnie, skoro Mickiewicz uznał, że utwór ten nie nadawał się jeszcze³⁸ do druku). Dlatego właśnie wśród tych fragmentów pragnę rozpocząć poszukiwanie kanwy, na której jest osnuty cały dramat.

Dziady. Widowisko, część I zostały skonstruowane na kształt ronda – ten sam motyw powraca w kolejnych fragmentach.

³⁶ Ważność *Dziadów* pierwszych najlepiej udowadnia M. Piwińska (M. Piwińska: *Tajemnica pierwszej części „Dziadów”*. W: *Tajemnice Mickiewicza*. Red. M. Zielińska. Warszawa 1998).

³⁷ J. Kallenbach wskazuje lata 1820/1821, J. Kleiner opowiada się za jesienią 1821 roku, S. Pigoń sytuuje początek prac w roku 1821, kolejny etap w latach 1822/1823. J. Ujejski, K. Górski i J. Maciejewski za czas powstania cz. I *Dziadów* uznają lata 1822/1823. Większość badaczy przyjmuje jednak, że utwór ten nie powstał od razu w znanym nam kształcie, ale podlegał licznym przeróbkom i uzupełnieniom. Maciejewski opowiada się wręcz za istnieniem dwóch wersji tego tekstu. Wcześniejsza – nie zachowana – miałaby w wyraźny sposób łączyć *Dziady* z cyklem ballad.

³⁸ Jeszcze, bo przecież opublikować go jednak zamierzał, skoro do lektury utworu powrócił podczas swego pobytu w Rosji (list Mickiewicza do Odyńca z marca 1826 roku [14, s. 353]; por. J. Saloni: *Kompozycja „Dziadów” wileńskich...*, s. 15; M. Piwińska: *Tajemnica...*, s. 149–151).

Tym motywem w utworze Mickiewicza jest myśl wyeksponowana już w pierwszym monologu Dziewicy:

Witajże, ma jaskinio – na wieki zamknęci,
Nauczmy się więźniami stać się z własnej chęci – [...]
Pochowajmy swą duszę za życia w te karty.
Można pięknie zmartwychwstać i po takim zgonie,
I przez ten grób jest droga na Elizę błonie.
Zamieszkałym wśród cieniów zmyślonego świata
Nudnej rzeczywistości nagrodzi się strata. [3, s. 100]

Decyzja o dobrowolnej rezygnacji ze świata, w którym dla ludzi wrażliwych i rozmarzonych miejsca nie ma, jest motywem powracającym w wypowiedziach wszystkich bohaterów. Jest to przede wszystkim problem Gustawa, którego „księgi zbójckie” oddzielają od otaczającego świata, sprawiając, że wybiera w końcu samotność zamiast zgody na niedoskonałą rzeczywistość. Fragment ten wprowadza jednocześnie kwestię moralnej oceny takiego wyboru – zapewnienie dziewczyny o „zmartwychwstaniu i po takim zgonie” doczeka się zaprzeczenia w części II *Dziadów*. Opisane tam dusze pokutują właśnie za oddalenie od świata, za porzucenie rzeczywistości, odcięcie się od niej (choć w ich przypadku wynika to z innych pobudek). Monolog Dziewicy nawiązuje też do Prologu części III *Dziadów*. Wprawdzie zamknięty w celi Więzień nie zdecydował się na odosobnienie z własnej woli, a jednak sytuacja, w której się znalazł, pozwala na podjęcie rozważań poruszonych w słowach dziewczyny. Pełnym rozpaczem wyznaniom więźnia zostaje bowiem przeciwstawiona przestroga Ducha: „Ludzie! każdy z was mógłby samotny, więziony / Myślą i wiarą zwać i podźwigać trony” [3, s. 131]. Wiara w magiczną siłę pojedynczej ludzkiej myśli każe spojrzeć na problem owej samotności i odsunięcia się od świata z innej perspektywy. „Człowieku! gdybyś wiedział, jaka twoja władza” – mówi Duch, powtarzając niejako przekonanie, że więzienie i samotność są tylko aktem zewnętrznym, a uświadomienie sobie własnej siły

daje prawdziwą wolność. Nawet poza murami więzienia bywa o nią czasem trudniej. Zdaje sobie z tego sprawę więzień, kiedy mówi:

Mam być wolny – tak! nie wiem, skąd przyszła nowina,
Lecz ja znam, co być wolnym z łaski Moskwicina. [...]
Błakać się w cudzoziemców, w nieprzyjaciół tłumie,
Ja śpiewak – i nikt z mojej pieśni nie zrozumie
Nic – oprócz niekształtnego i marnego dźwięku. [3, s. 130–131]

Próbując porozumieć się z tymi, którzy na jego poezję będą głusi, poeta jest skazany na samotność tragiczniejszą niż ta, która decyduje wprawdzie o fizycznym oddaleniu, ale może obudzić nieznana wcześniej siłę. Także i ta refleksja o samotności w tłumie pojawia się w monologu Dziewicy:

Twórca mi dał to serce; choć w codziennym tłumie
Nikt poznać go nie może, bo nikt nie rozumie [...]. [3, s. 101]

Przezwyciężyć samotność zakochanego może tylko ta jedna przeznaczona mu osoba, jego bliźniacza dusza; bez niej jest zawsze samotny. Przezwyciężyć samotność poety może tylko współ-rozumiejący i współ-czujący słuchacz.

W sposób nie do końca wierny, bo przekształcony przez zwierciadło tekstu, powraca też monolog Dziewicy w historii Gustawa w części IV *Dziadów*. Bohater porzuca świat, aby żyć tylko miłością do swej wybranki, wierząc, że dzięki związkowi dwóch przeznaczonych sobie dusz można pokonać samotność, poznać naprawdę siebie i inną ludzką istotę. Postawa ta znajduje swój ironiczny komentarz w balladzie *Upiór*, gdzie pojawia się postać człowieka umarłego dla świata. Metaforycznie rozumiana ballada może być przecież opisem stanu ducha człowieka, który doświadcza śmierci wewnętrznej³⁹. Taka

³⁹ Pojęcie znane współczesnej psychologii (por. D. D a n e k: „*Dziady*”. *Kilka tez interpretacyjnych*. W: „*Dziady*” Adama Mickiewicza: poemat, adaptacje, tradycje. Red. B. D o p a r t. Kraków 1999, s. 55–56).

śmierć wewnętrzna dotyka Gustawa w części IV (czego zapowiedzią są już „wydarzenia” części I). Przyjmując kontekst polityczny, realizacji zasady zapowiedzianej w balladzie *Upiór* możemy się też doszukać w *Dziadach drezdeńskich*, gdzie obserwujemy śmierć cywilną młodzieży litewskiej i śmierć polityczną państwa polskiego⁴⁰.

W scenie otwierającej *Dziady. Widowisko* obserwujemy dziewczynę, która dokonuje interpretacji modnego romansu pani de Krüdener, czerpiąc z niego naukę o pięknie i znaczeniu miłości. Jerzy Winiarski twierdzi, że postać ta to najstarszy wzorzec kobiety-intelektualistki, stanowiący punkt odniesienia dla interpretacji wszystkich postaci kobiecych u Mickiewicza⁴¹. Już w tym momencie zostaje zatem zawiązana nić łącząca Dziewicę z bohaterkami części III *Dziadów* – Kobieta w żałobie i Ewą.

Myśl o dobrowolnej rezygnacji ze świata pojawia się też w kolejnej scenie *Dziadów. Widowiska*, przedstawiającej sam przebieg tytułowego obrzędu. Występuje tutaj postać Guślarza, najbardziej uniwersalna, bo wpisana we wszystkie części dramatu, i to zawsze w tej samej roli: mistrza ceremonii. W tej pierwszej (jeśli uszanować autorską numerację) odsłonie postać ta zyskuje dodatkowy wymiar:

Kto poznał swój błąd niewcześnie,
O gorszej myśli poprawie,
Mruży oczy, by żyć we śnie
Z tym, czego szukał na jawie;

Kto marzeń tknięty chorobą,
Sam własnej sprawca katuszy,
Darmo chciał znaleźć przed sobą,
Co miał tylko w swojej duszy;

⁴⁰ B. Jermak-Wołoszyn: *Upiory w „Dziadach” Adama Mickiewicza*. W: *„Dziady” Adama Mickiewicza: poemat, adaptacje, tradycje*. Red. B. Dopot. Kraków 1999, s. 131–133.

⁴¹ J. Winiarski: *Dziady. Widowisko. Część I Adama Mickiewicza*. Piotrków Trybunalski 1998.

Kto wspominasz dawne chwile,
Komu się o przyszłych marzy,
Idź ze świata ku mogile,
Idź od mędrców do guślarzy. [3, s. 104–105]

Guślarz nie jest tu jedynie tym, który wie, jak przywoływać duchy zmarłych; wabi on także żyjących, „ale nie dla świata”, marzycieli, którzy dobrowolnie porzucili życie, wybierając symbolicznie tutaj rozumianą „mogilę”. Wabi on romantycznych samotników nie tyle po to, aby im pomóc, co wspólnie z nimi „rozpaczać, wspominać, życzyć”. Oferuje obrządek, rytuał, a nie rozwiązanie. Na jego wezwanie odpowiadają więc dusze – żywe i umarłe. Wezwanie to jest skierowane do balladowego Upiora, ale też Gustawa i Konrada. Guślarz nie jest tutaj postacią o proveniencji folklorystycznej, jest natomiast opiekunem ludzi wrażliwych o złożonym życiu wewnętrznym, którzy już na ziemi zmuszeni są cierpieć⁴². Jednocześnie zachowuje on swoją funkcję przewodnika ludowego obrzędu, który umożliwia kontakt z duszami zmarłych, tworzy przymierze „między dawnymi i młodszymi laty”. Na wezwanie Guślarza przywódca ludowej wspólnoty, mistrza ceremonii Dziadów, odpowiadają dusze w części II.

Kolejna postać, wykreowana przez Mickiewicza w części I *Dziadów*, należy do kręgu tych przywoływanych przez Guślarza. Starzec, którego całe życie było powolnym wrastaniem w mogilę, dla swego wnuka ma tylko jedno życzenie:

Boże, coś mi rozkazał spełnić kielich życia
I zbyt wielki, zbyt gorzki dałeś mi do picia, [...]
Jedynej, lecz największej śmiem żądać nagrody:
Pobłogosław wnukowi – niechaj umrze młody. [3, s. 106–107]

Te słowa także zyskają surowy moralny komentarz w części II. Duchy przedwcześnie zmarłych dzieci pojawiają się tam na obrzędzie, ujawniając „sprawiedliwe zrządzenie boże”, w myśl

⁴² Ibidem, s. 95.

którego trzeba doświadczyć także cierpienia, aby się dostać do nieba⁴³. Tutaj także ucieczka od świata i obojętność dla ludzi są rozumiane jako grzech.

Starzec jest jednocześnie jakby kolejnym odbiciem Gustawa pokazującym, kim mógłby się stać, a nawet kim (mimo różnicy wieku i doświadczenia) już jest. Alternatywą jest tylko upragniona śmierć lub inne, prawdziwe życie. Tę pierwszą drogę wybierze Gustaw w części IV, szansa na tę drugą pojawi się dopiero przed Konradem. Najlepszym jednak komentarzem do słów Starca jest przytoczona następnie historia uwięzionego przed zwierciadłem młodzieńca, który tak pokochał swoją niewolę, że zrezygnował z szansy na uwolnienie. Scenę tę można interpretować na dwa sposoby. Jarosław Maciejewski pisze:

Niebezpieczeństwo zagłady bohatera kryje się w niszczącym czarze zwierciadła, w którym dostrzega on rysy ukochanej. Urok zwierciadlanego obrazu jest przyczyną utraty poczucia przemijania czasu i powodem stopniowej przemiany w kamień. Zwierciadło jest więc symbolem bezpłodnej wierności miłosnej⁴⁴.

Postać zaklętego młodzieńca przywołuje jednak również skojarzenia z Narcyzem. Choć dowiadujemy się o nieszczęśliwej miłości Poraja, nie wiemy na pewno, co widzi on w szklanej tafli. Jego wzrok utkwiony w lustrze może być bowiem wzrokiem utkwionym we własnym obliczu, a przez to – mimo kłątwy, która sprawia, że młodzieniec powoli zamienia się w kamień – zachwyconym⁴⁵. Finał pieśni uprawnia także do takiej interpretacji – więzień całuje zwierciadło, a raczej swój w nim wizerunek, który znaczy więcej niż powrót do świata

⁴³ Por. J. Maciejewski: *Historia powstawania...*, s. 47–48.

⁴⁴ Ibidem, s. 112.

⁴⁵ M. Cieśła: *Polski romantyk w poszukiwaniu tożsamości*. „Znak” 1983, z. 8, s. 1298. Także W. Borowy pisze o „narcyzowym spojrzeniu” zaklętego młodzieńca (W. Borowy: *O poezji Mickiewicza...*, s. 178).

żywych⁴⁶. Ta opowieść jest nie tylko kolejnym poetyckim opracowaniem motywu dobrowolnej ucieczki od świata. Jest ona jednocześnie komentarzem do losów Gustawa-Konrada opowiedzianych w części IV i III *Dziadów*. Komentarzem przewrotnym, ponieważ pozornie powtarzającym jedynie już wcześniej sformułowany sąd o marzycielach, dla których na świecie nie ma miejsca, w rzeczywistości jednak wskazującym na pychę i samouwieblenie tych, którzy od owego świata uciekają, mniemając, że sami sobie zastąpią ziemię całą i wszystko, co na niej. W ten sposób Mickiewicz daje być może sygnał, że interpretacja losów Gustawa jako tragicznych nie jest jedyną możliwą⁴⁷. Czy echa tej myśli nie brzmią także w słowach Księdza, który w części IV przestrzega:

⁴⁶ Interpretacja taka nie ogranicza rozumienia tego fragmentu tekstu jedynie do kwestii nieszczęśliwej miłości, a przez to daje się zastosować zarówno w lekturze dziejów Gustawa (cz. IV), jak i Konrada (cz. III). Rozwiązanie takie wydobywa też spójność i powtarzalność wątku dobrowolnej samotności w całym dramacie. Wskazując zaś na jego odmienne opracowania w kolejnych częściach, nie każe jednocześnie eliminować cz. IV jako niezgodnej z nowym – spod władzy Maryli wyzwolonym – światopoglądem Mickiewicza. O zawłościach interpretacyjnych, na które skazuje czytelnika postać Poraja, pisze też M. Janion, kiedy odtwarza serię następujących symbolicznych skojarzeń wywoływanych przez obraz zakłętego młodzieńca: „patrzenie w zwierciadło – kamienienie – unieruchomienie – unieśmiertelnienie”. Ten tok myślenia wydobywa dwuznaczność losu Poraja – jego przekleństwo, ale i tkwiącą w nim pokusę (por. M. Janion: *Romantyzm polski wśród romantyzmów europejskich*. W: *Studia romantyczne*. Red. M. Zmigrodzka. Wrocław 1973, s. 11).

⁴⁷ J. Maciejewski dowodzi ścisłego związku *Dziadów* z cyklem *Ballad i romansów* (por. J. Maciejewski: *Historia powstawania...*, s. 55–71). Jego zdaniem postaci pojawiające się w balladach powracają w dramacie, a opowiedane tam historie nawiązują do tych opisanych wcześniej. Maciejewski zwraca uwagę na szczególne zestawienie wierszy *Do przyjaciół*, *To lubię i Rękawiczka* (tłumaczenie tekstu Schillera). Pojawiają się tu bowiem dwie krańcowo różne postawy wobec miłości i kapryśnych kobiet darzonych tym uczuciem. Obok wersji tragicznej, historii o poświęceniu i złamanym życiu wzgardzonego kochanka mamy też rycerza, który porzuca kobietę niegodną swej miłości. Być może zatem już w balladach podważył Mickiewicz jednoznacznie tragiczną interpretację losów wzgardzonego kochanka, a wypowiedzi Chóru są rzeczywiście kontynuacją tej krytycznej refleksji.

Człowiek nie jest stworzony na łyzy i uśmiechy,
Ale dla dobra bliźnich swoich, ludzi⁴⁸. [3, s. 62]

Podobnie jest w przypadku Konrada – uświadomiona sobie pod wpływem Ducha moc, którą posiada nawet samotny i więziony, prowadzi do dumnej pogardy dla świata i odrzucenia go w imię własnej wyższości, czego wyraźnym dowodem jest przecież *Wielka Improwizacja*⁴⁹.

Pieśń o zakłętym młodzieńcu przynosi też inną przestrożę, ujawnia fakt, że „pragnienie poznania jest groźną pokusą”⁵⁰. Chodzi tu zarówno o poznanie samego siebie, zgubną autokontemplację, której przykładem jest historia Poraja, jak i poznanie innych, a także samego świata i rządzących nim zasad. Próbie poznania drugiej osoby (przeznaczonej sobie jeszcze przed narodzinami) poprzez miłość poświęcona jest przecież część IV *Dziadów*. Z kolei konieczność poznania innych, będąca w pewnym sensie warunkiem poznania samego siebie i odkrycia własnej tożsamości⁵¹, jest motywem przewodnim części II. Wreszcie wielki monolog Konrada w części III przynosi próbę wydarcia Bogu tajemnic świata, poznania rządzących nim reguł. Wszystkie te próby są jednak nader ryzykowne.

⁴⁸ Słusznie zauważa R. Przybylski, że postać Księdza nie jest przedstawiona tak jednoznacznie negatywnie, jak się to zazwyczaj sądzi. Choć kaznodzieja ów nie potrafi się zdobyć na to, aby spojrzeć na świat bez tego porządkującego i upraszczającego schematu, który czyni z niego ślepcę, jest jednak zdolny spojrzeć bystro i krytycznie na Gustawa, demaskując wiele z jego błędów (R. Przybylski: *Słowo i milczenie...*, s. 77–79).

⁴⁹ Już wers otwierający wystąpienie Konrada wskazuje na swoiste wypaczenie idei przekazanej Konradowi przez Ducha: „Samotność, cóż po ludziach...”. Samotność miała budzić siłę, a nie pychę (można być wielkim nawet jeśli nie ma wokół ludzi, a nie zwłaszcza gdy ich nie ma).

⁵⁰ M. Cieśla-Korytowska: *Zagadnienie poznania w „Dziadach”*. W: „*Dziady*” Adama Mickiewicza: poemat, adaptacje, tradycje. Red. B. Dąpart. Kraków 1999, s. 45.

⁵¹ M. Kalinowska: *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*. Warszawa 1989, s. 118.

Historia Poraja porusza również problem wyższości historii ponad osobistymi przeżyciami jednostki. Twardowski przyznaje, że o nieszczęśliwej miłości młodzieńca nikt już nie pamięta, a o bohaterskich czynach tak. Ważność historii zostaje jednak zakwestionowana w części II, gdzie Widmo duszy chorej na miłość skupia na sobie uwagę gromady i wypełnia czas, który zgodnie z tradycją powinien być poświęcony na wspomnianie ojców dziejów⁵². Kolejna, część III *Dziadów* przynosi rehabilitację historii, skupiony na osobistym nieszczęściu Gustaw przemienia się w walczącego o wolność Konrada. Historia determinuje świat tej części utworu. Regularny naprzemienny rytm (czyżby echo melodii pieśni o zaklętym młodzieńcu?) zostaje jednak utrzymany. Zgodnie z autorską numeracją dramat zamyka część IV, eksponująca znów historię jednego serca.

Uważna lektura *Dziadów*. *Widowiska* projektuje dwa możliwe odczytania losu Gustawa: tragiczne lub krytyczne. Ironiczne zdemaskowanie możliwych motywów postępowania bohaterów (o którym była mowa wcześniej) współgra z wprowadzonym również w części I *Dziadów* alternatywnym wobec omawianego tutaj modelem postawy. W dramacie wyraża ją Chór Młodzieńców, których pieśń jest pochwałą życia, wyrazem akceptacji dla niedoskonałego świata i uczestnictwa w nim. Dostrzeżenie elementów pychy i egoizmu w owym odrzuceniu świata sprawia, że postawa przeciwna nie wydaje się jedynie kompromisem, lecz i wyrazem pokory. Sygnalizując tę drugą możliwość⁵³, Mickiewicz prowadzi znów swoistą literacką grę – Chór zwraca się bowiem najpierw do dziewczyny z innego utworu poety, do Karusi z *Romantyczności*. Nie może być sprawą przypadku, że bohaterkę swego manifestacyjnie romantycznego

⁵² J. Maciejewski: *Historia powstawania...*, s. 53–54.

⁵³ Choć Chór nie wzbudza sympatii czytelnika, nie sposób jednak odmówić częściowej przynajmniej słuszności stanowisku, które reprezentuje. Borowy traktuje to jako wyraz Mickiewiczowskiego obiektywizmu: „Jest poetycka ironia w tym, że mają słuszność ci, którzy są brutalni nieco i życiowo niewyrobieni, ale zdrowi” (W. Borowy: *O poezji Mickiewicza...*, s. 179).

utworu, kochającą ostentacyjnie romantyczną miłością, która nie zna zapomnienia, namawia teraz poeta słowami Chóru:

Nie łam twych rączek, niewiasto młoda,
Nie płacz, i oczek, i dłoni szkoda.
Te oczki innym żrenicom błysną,
Te rączki inną prawicę ścisną. [3, s. 102]

Podobne wezwanie kierują młodzieńcy do Starca rozczerwanego światem:

Przestań narzekać, niesłuszny w gniewie,
Jak było dawniej, nikt o tym nie wie.
Uwiędną jedni, powschodzą inni,
Chociaż mniej piękni, coż temu winni? [3, s. 104]

Sądzę, że uznanie pieśni Chóru za przejaw naiwnego optymizmu, który w oczach poety zasługuje jedynie na potępienie, to zbytne uproszczenie. Podobnie uznanie tego głosu za przejaw racjonalizmu, który w kolejnej swej odsłonie (następna *Pieśń Młodzieży*) odrzuci samą istotę święta Dziadów, za wyraz tych poglądów filomackich, z którymi Mickiewicz prywatnie się nie zgadzał⁵⁴, nie wyczerpuje problemu. Należy dopuścić możliwość krytycznego dystansu autora wobec postawy polegającej na owym zapamiętaniu się w marzeniach i odcięciu od świata. O tym, że Mickiewicz musiał mieć na uwadze także i tę interpretację, świadczy przecież świat wartości przedstawiony w części II *Dziadów*. Pojawiająca się tam dusza Dziewczyny przynosi naukę, z której jasno wynika, że bujanie w obłokach waży mniej niż twarde stąpanie po ziemi. Zjawia pasterki wydaje się wręcz przewrotnym odbiciem zjawiającego się na końcu Widma – oboje ponoszą karę za to, że „na świecie żyli, ale nie dla świata”, choć w jej przypadku wyni-

⁵⁴ M. Wantowska: „*Dziady*” kowieńsko-wileńskie. W: *Ludowość u Mickiewicza*. Red. J. Krzyżanowski i R. Wojciechowski. Warszawa 1958, s. 312.

kało to z braku miłości, w jego – z nadmiaru⁵⁵. Wniosek może być taki, że rozczarowanie światem, cierpienie nie jest jeszcze wystarczającym usprawiedliwieniem ucieczki i rezygnacji⁵⁶. Chór Młodzieńców „egoistycznemu” pogrążaniu się w żałobie przeciwstawiałby zatem zdroworozsądkowe racje wspólnoty żywych.

Finał części I *Dziadów* mógłby już z powodzeniem służyć za prolog części IV i II (niekoniecznie w takiej kolejności). Spotykamy tu Gustawa, który – można powiedzieć – dojrzuje do podjęcia decyzji, mającej zaważyć na całym jego życiu. Poprzedzająca jego pojawienie się *Pieśń Młodzieży* może być odczytywana jako kolejna przestroga:

Ale kto z nas w młode lata
Nie działa rzeźwym ramieniem,
Ale sercem i myśleniem,
Taki zgubiony dla świata.

Jerzy Winiarski w Chórze Młodzieży widzi uosobienie abstrakcyjnej idei młodości⁵⁷. I młodość wydaje się podsuwać inne rozwiązanie: zamiast marzyć i cierpieć, należy działać. Dlatego też Młodzież odrzuca zaproszenie Guślarza – opiekuna nadwrażliwców:

Kto młody odwiedza groby,
Już z nich na świat nie powróci.

Niech więc dzieci i ojcowie
Idą w kościół z prośbą, z chlebem;

⁵⁵ Na specyficzny charakter związku Dziewczyny i Widma zwraca uwagę J. Saloni: *Kompozycja „Dziadów” wileńskich...*, s. 53–54. O kontrastowym zestawieniu duchów pojawiających się na Dziadach pisze też J. Kleiner: *Mickiewicz. T. 1...*, s. 372–374.

⁵⁶ Także porównanie tekstu dramatu z przekładem wiersza Schillera *Światło i ciepło* utrwala dwuznaczną interpretację (por. rozdział *Warsztat tłumacza*, s. 59).

⁵⁷ J. Winiarski: *Dziady...*, s. 100–112.

Młodzi, na drogi połowie
Zostaniem pod czystym niebem. [3, s. 111]
[podkreślenia – M.B.]

Młodzi, którzy wybierają życie, nie przyjmują zaproszenia Guślarza, zatrzymują się w połowie drogi, tam gdzie jasno, pewnie i bezpiecznie⁵⁸. Historia Gustawa-Konrada rozpoczyna się w momencie, kiedy ten bezpieczny środek, owo spokojne centrum świata porzuca:

Lecz gdzież zaszedłem? nigdzie śladu ni drożyny.
Hola! jak w kniei głucho – ni trąby, ni strzału.
Zbłądziłem – otoż skutek wieszczonego zapału:
Goniąc muzę, wyszedłem z obławy. [3, s. 112–113]

Schodząc z jasnej bezpiecznej drogi, Gustaw wybrał swoje przeznaczenie. Monolog ten w sposób naturalny kończy się więc decyzją porzucenia świata, ucieczką od ludzi w marzenia... także o miłości. Słowa wypowiedziane przez Gustawa w uniesieniu, może nie do końca przemyślane, mają tu działanie magiczne, spełnią się w kolejnych częściach dramatu. Czarny Myśliwy, który pojawia się w ostatniej scenie – budząc przeżycie Gustawa – przychodzi, aby spełniły się słowa wypowiedziane przez samego młodzieńca⁵⁹. Dzięki końcowej sce-

⁵⁸ Scena ta wymaga symbolicznego odczytania. Podyktowana została najprawdopodobniej właśnie względami kompozycyjnymi – Mickiewiczowi potrzebny był komentarz wprowadzający w dzieje Gustawa. Chyba dlatego zdecydował się na tak daleko idące odstępstwo od znanych sobie obyczajów związanych z odprawianiem Dziadów. Badania etnografów nie potwierdziły zwyczaju odsyłania młodzieży i powstrzymywania jej przed uczestnictwem w tym obrzędzie (por. M. W a n t o w s k a: *Dziady...*, s. 310–311).

⁵⁹ Kleiner bez wahania określa Czarnego Myśliwego mianem diabła (J. Kleiner: *Mickiewicz. T. 1...*, s. 243). Na taką jednoznaczność nie ma jednak w dramacie miejsca – choć niewątpliwie postać ta odsyła do zastosowanego w części III podziału na „duchy z prawej i lewej strony”, zachęcając do podjęcia podobnej decyzji. Sądzę jednak, że Czarny Myśliwy jest tutaj postacią wyraźnie fantastyczną, której funkcja polega przede wszystkim na pod-

nie *Dziadów*. *Widowiska* nowy wymiar zyskuje ballada *Upiór*, a jej związek z całym cyklem wydaje się niepodważalny (wbrew zastrzeżeniom Borowego). Ów człowiek „umarły, na świecie jeszcze, lecz już nie dla świata” to najprawdopodobniej jeden z tych zapaleńców młodych, którzy dobrowolnie porzucili ziemskie sprawy, być może nawet sam Gustaw za sprawą swojej przysięgi. Aluzje do fizycznej śmierci można tu rozumieć dosłownie (taka postawa wyrzeczenia się świata mogła przecież prowadzić do samobójstwa), ale i metaforycznie czy wręcz ironicznie, jako próbę wprowadzenia w błąd czytelnika i zasugerowania mu, że opisywana tu postać to obecna w wierzeniach ludowych zjawa⁶⁰. Pomysł takiej udawanej ludowości, etnograficznej mistyfikacji mógł Mickiewicz wyczytać także u Sterne’a, który posługiwał się chętnie faktami do złudzenia przypominającymi historyczne. Jeśli przyjmiemy tę dwoistą interpretację postaci Upiора, nie ma większych przeszkód, aby się zgodzić, że to ona również pojawia się w zakończeniu części II. Także późniejsze wyznanie Guślarza w części III: „On żył jeszcze, gdym go badał”, nie dziwi (szczególnie, jeśli pamiętamy, że Guślarz jest właśnie „opiekunem” wszystkich błędzących w świecie marzeń).

Scena, w której Gustaw samotnie błąka się po lesie⁶¹, poszukując ścieżki, znajduje swoje powtórzenie w części III, w której duchy dobre i złe walczą o duszę Konrada. Ten las jest miejscem, gdzie rozstrzygnąć się mają losy bohatera, którego duszę omami zjawa z zaświatów. Jest nią Czarny Myśli-

kreśleniu nieuchronności – przesądanego nieostrożnymi słowami wypowiedzianymi w niewłaściwym momencie – losu Gustawa.

⁶⁰ Za specyficzną maskę, uzasadniającą pseudoludową scenę z Widmem, uznaje Upiора M. Szykowski (por. M. Szykowski: *Dzieje polskiego upiора przed wystąpieniem Mickiewicza*. Kraków 1917).

⁶¹ Słusznie zauważa J. Winiarski, że jest to właśnie nieoswojony, tajemniczy, niebezpieczny las, a nie swojski ogród. Jest to więc przestrzeń błędzenia, poszukiwania, ale i wtajemniczenia. To tu – podczas symbolicznych łowów – przeżyje bohater swoistą inicjację (J. Winiarski: *Dziady...*, s. 148–149).

wy – jego wprowadzenie wymusza znów swego rodzaju grę z „duchami z prawej i lewej strony”. W części III *Dziadów* noszą one wyraźne ślady przynależności do świata chrześcijańskiej cudowności, tutaj natomiast mamy raczej do czynienia z fantastyką grozy. Syntezą tych dwóch porządków będzie świat części II *Dziadów*, gdzie fantastyka połączy się z cudownością, w duchu tej samej jedności, która przenika cały obrzęd, o którym Mickiewicz napisał: „Dziady nasze mają to szczególnie, iż obrzędy pogańskie pomieszane są z wyobrażeniami religii chrześcijańskiej, zwłaszcza iż dzień zaduszny przypada około czasu tej uroczystości” [3, s. 13]. Scena z Czarnym Myśliwym (jako moment podejmowania decyzji przez Gustawa) jest utrzymana w konwencji fantastycznej. Wyznanie gotowości porzucenia świata dla znalezienia idealnej miłości nosi wszelkie znamiona typowego motywu fantastycznego – przekleństwa ciążyącego nad bohaterem, sprostowanego jego własnymi nierozważnymi słowami⁶². Sama sytuacja błędzenia, zgubienia właściwej drogi może już wywoływać skojarzenia z chrześcijańską cudownością. Ale – zgodnie z zapowiedzią Mickiewicza – wizja religijna nieodmiennie łączy się w tym dramacie z ludowymi wierzeniami. Obraz człowieka wydanego na pastwę rozmaitych niebezpieczeństw, podążającego swoją drogą pod opieką anioła stróża, nakłada się na ludowe przekonanie, że na rozstajach dróg czają się złe duchy, gotowe porwać człowieka, który skreśli w niewłaściwą stronę. Moment podjęcia niewłaściwej decyzji nieodwracalnie łączy się więc nie tylko z nieszczęściem (w porządku fantastycznym), ale i z karą (w myśl zasad chrześcijańskich). Scena ta odsyła do kolejnych części *Dziadów*, które przynoszą zarówno opis spełnienia tej przeczuwanej tragedii, jak i karę, która spotyka bohatera (Upiora, Gustawa, Konrada).

⁶² R. Caillouis: *Od baśni do science-fiction*. Przeł. J. Lisowski. W: *Odpowiedzialność i styl*. Wybór M. Żurowski. Wstęp J. Błoński. Warszawa 1967, s. 37–54.

Czarny Myśliwy pojawiający się w finałowej scenie *Dziadów*. *Widowiska* jest też oczywistym nawiązaniem do postaci Samiela z opery Webera *Wolny strzelec*. Wprawdzie Mickiewicz znał to dzieło tylko we fragmentach i być może – jak sugeruje Winiarski – znacznie bardziej urzeczony był samą muzyką niż postacią myśliwego⁶³, nie możemy jednak zapominać, że znał on opowieść Kinda (opublikowaną przez Apela i Launa) stanowiącą podstawę libretta wspomnianej opery⁶⁴. Aluzję wypada zatem uznać za celową. Związek pomiędzy poszczególnymi częściami dramatu a operą Webera, wprowadzony dzięki tajemniczej postaci Czarnego Strzelca, mógłby dotyczyć właśnie konfliktu między siłami dobra i zła, który to konflikt jest fundamentem zarówno *Dziadów*, jak i *Wolnego Strzelca*⁶⁵.

Kończąc tę krótką rekonstrukcję jednego (wspólnego) tekstu *Dziadów*, chciałabym na chwilę jeszcze powrócić do ballady *Upiór* i jej związku z całością. Ballada ta (oddana pierwszym czytelnikom zapewne jako namiastka części I) nakazuje też utrzymanie dwoistej interpretacji postaci Gustawa w części IV – jest on zarówno żywym człowiekiem, jak i zjawą. Nieuzasadnione to wprawdzie logicznie, ale za to konsekwentne literacko i zgodne z wierzeniami ludowymi, eksponowanymi w *Balladach i romansach* – bliskich czasu powstania ballady *Upiór*. Mickiewicz nie dążył tu wcale do ujednoznacznienia

⁶³ J. Winiarski: *Dziady...*, 150–158. Zdaniem autora to symboliczna postać nieznanego, którą może zbyt śpiesznie utożsamia się z szatanem, w równie odległy sposób, co z Samielem z opery Webera, spokrewniona jest także z Czarnym rycerzem pojawiającym się w trzecim akcie granej w Wilnie *Dziewicy Orleańskiej*.

⁶⁴ S. Skwarczyńska: *Mickiewicz a krąg zagadnień Weberowskich (w promieniu „Wolnego strzelca”)*. W: S. Skwarczyńska: *Mickiewiczowskie powinowactwa*. Warszawa 1957, s. 85, 19–138; J. Winiarski: *Dziady...*, s. 36.

⁶⁵ M. Piwińska przypomina, że Czarny Strzelec w innym porządku interpretacyjnym (skupiającym się na historii romantycznego „ja”) może być po prostu personifikacją Nieznanego, tego, co „inne” w samym człowieku (por. M. Piwińska: *Złe wychowanie...*, s. 218).

wymowy swojego tekstu. Zaburzona numeracja kolejnych części dramatu zmusza do lektury fragmentarycznej, ciągłego odsyłania poszczególnych części do siebie nawzajem. Decyzja o wyborze *Upiora* na poetycki wstęp do *Dziadów* mogła być także podyktowana dwoistą – zgodnie z ludowymi wierzeniami – koncepcją tej postaci. Bogdan Baranowski pisze:

Dość powszechnie zachowała się wiara, że przyszły strzygón rodzi się z dwiema duszami. [...] niekiedy miały to być bliźniaki, a urodziło się jedno dziecko. [...] Przyszły upiór rodzi się niekiedy nie tylko z dwiema duszami, ale nawet z dwoma sercami⁶⁶.

Pogląd ten musiał być znany także Mickiewiczowi, skoro po latach w prelekcjach paryskich powiedział:

Upiór [...] nie jest to opętany przez złego ducha; jest to zjawisko ludzkie i przyrodzone, ale niezwykle i niepodobne do wytłumaczenia rozumem. Upiór rodzi się, jak utrzymują, z dwoistym sercem i z dwoistą duszą. Aż do wieku młodzieńczego żyje nie znając sam siebie, nie mając świadomości swego jestestwa; ale gdy dojdzie do okresu przełomu w swoim życiu, zaczyna odczuwać w swym sercu rozwijanie się popędu niszczycielskiego [...] ⁶⁷.

Komentarz ten może być wskazówką zarówno w kwestii interpretacji statusu postaci Gustawa, jak i jego przemiany w Konrada. Mickiewicz nie wyposaża przecież *Upiora* w inne istotne cechy – nie wysyła go w świat, aby niszczył i zabijał, ale po to, aby cierpiał i odbywał pokutę. Poecie wyraźnie zależy na wyeksponowaniu wątku dwoistości tej postaci. Nie zdecydowawszy się na publikację niedokończonych części pierwszej, autor w balladzie *Upiór* musiał zmieścić wskazówki pozwalające na metaforyczną także interpretację sposobu istnienia zakochanego młodzieńca.

⁶⁶ Cyt. za M. Janion: *Wobec zła*. Chotomów 1989, s. 4–45.

⁶⁷ A. Mickiewicz: *Kurs pierwszy. Wykład XV*. W: A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 8: *Literatura słowiańska*. Oprac. J. Maślanka. Warszawa 1997, s. 189.

Uważna lektura *Dziadów* pozwala odkryć – obok wszystkich niejasności i tajemnic – także ściśle powiązania, a nawet zależności pomiędzy poszczególnymi częściami czy ich fragmentami. Wpisany w tekst system odesłań i aluzji nie służy jednak uproszczeniu odbioru i ujednoznacznieniu interpretacji. Przeciwnie, nieustanna konfrontacja poszczególnych tekstów sprawia, że uzyskujemy efekt krzyżowania się różnych perspektyw. Dzięki temu poruszany w utworze problem jest rozpatrzony niejako na różne sposoby, nie rozstrzygając ostatecznie, która z refleksji jest tą najsłuszniejszą. *Dziady* nie są zbiorem przypadkowych fragmentów połączonych wspólnym obrzędowym tłem, ale możliwie pełną wypowiedzią na temat losu człowieka wrażliwego i jego istnienia w świecie. Ta pełnia zaś w rozumieniu romantyków nie oznacza ferowania wyroków i formułowania przykazań, ale ukazanie wątpliwości, wahań, pułapek czyhających na bohatera. Gwarancją owej pełni jest więc paradoksalnie fragmentaryczność, niejasność, otwartość, gra konwencjami i punktami widzenia, aby w efekcie dać serię zbliżeń, które nałożone na siebie ukażą obraz najbliższy prawdzie. Dobrym przykładem tej techniki jest postać bohatera, najwyraźniej łączącego poszczególne części *Dziadów*. Sam Mickiewicz w przedmowie do francuskiego wydania swego dzieła (*O poemacie „Dziady”*) zawarł taką oto wskazówkę:

Postać ta zjawia się w części drugiej jako mara milcząca pośród widm i duchów, a w części następnej opowiada pod imieniem Gustawa dzieje swego dzieciństwa, swej miłości i swego życia osobistego. W części trzeciej spotykamy go znowu w gronie młodych spis-kowców pod imieniem Konrada, poety i jasnowidza. [5, s. 272]

Czy jednak pozwala ona na jednoznaczne utożsamienie wymienionych tu postaci? A może właściwsza jest interpretacja, w myśl której Widmo, Gustaw i Konrad to nie jedna osoba, ale kolejne (różniące się od siebie) realizacje tej samej osobowo-

ści i psychiki⁶⁸. Przyjmując to drugie założenie, można też odpowiedzieć na pytanie o Upiora, Więźnia z Prologu części III *Dziadów*, a nawet Starca czy Gustawa z części I, o których Mickiewicz w swej francuskiej przedmowie nie wspomina. Pojawiające się w kolejnych częściach postaci są kolejnymi wersjami tego samego tematu – to, co w części I *Dziadów* ma formę ronda, przechodzi stopniowo w fugę wprowadzającą kolejno ten sam, choć lekko zmodyfikowany motyw. Interpretacja taka, zwracając uwagę na podobieństwa łączące te postaci, nie niweluje też różnic, przeciwnie, w nich właśnie każde szukać klucza do pełnego odczytania sensu prezentowanej postawy⁶⁹. Podobna technika została zastosowana nie tylko w kreacji postaci. Kolejne części *Dziadów* podejmują te same problemy; poeta rozważa je niejako z innej perspektywy i dochodzi w związku z tym do nieco innych wniosków. Istotą tej techniki jest nieustanne powtarzanie, przekształcanie i uzupełnianie poszczególnych motywów.

Próbując uporządkować nici łączące kolejne fragmenty *Dziadów*, zaczęłam od części I, ponieważ nosi ona najwyraźniejsze ślady autorskiego komentarza. Grę taką można jednak rozpocząć w dowolnym miejscu i rozwijać nici odesłań i (auto)aluzji we wszystkich kierunkach⁷⁰. Zmuszając do ponownej lektury,

⁶⁸ M. Piwińska twierdzi, że elementem łączącym wszystkie części dramatu jest właśnie wewnętrzna historia tego „ja”, które w *Dziadach. Widowsku* buntuje się przeciwko martwemu światu i jałowej egzystencji, umiera, a potem przekracza grób i powraca już jako inny człowiek w kolejnych częściach (por. M. Piwińska: *Złe wychowanie...*, s. 218–222).

⁶⁹ O takim sposobie istnienia bohaterów *Dziadów* trafnie pisze M. Kalinowska: „postać [Więzień z Prologu] łącząca w sobie elementy kreacji poetyckiej zarówno Gustawa, jak i Konrada, czy może raczej istniejąca zamiast obu tych bohaterów, postać będąca innym stanem skupienia ich poetyckiej egzystencji”; „Upiór z wiersza poprzedzającego II część *Dziadów*, choć nieidentyczny z Gustawem, w sposób wyrazistszy i pełniejszy, jakby konkretniejszy, wyraża osobliwość charakterystycznego dla Gustawa poczucia przebywania na granicy życia i śmierci” (M. Kalinowska: *Mowa i milczenie...*, s. 97, 100).

⁷⁰ Przykładem takiego „postępowania” jest interpretacja *Dziadów* autorstwa R. Przybylskiego, opisana w cytowanej tu książce *Słowo i milczenie bo-*

tekst w pewnym stopniu sam siebie komentuje. Nie oznacza to oczywiście, że wyśledzenie tych zależności i ponowna lektura poprzez pryzmat odpowiedniego fragmentu – rozwiewa wątpliwości i usuwa wszystkie kwestie sporne. Patrząc na schemat zaproponowany przeze mnie powyżej, z łatwością można zauważyć, że jest inaczej. A jednak nie sposób nie dostrzec owych ironicznych powtórzeń, odbić w krzywych zwierciadłach kolejnych scen. W grze tej część I *Dziadów* jest najbardziej kuszącym punktem wyjścia nie tyle ze względu na numer, ile na specyficzną kompozycję, która sprawia, że ten akurat utwór najłatwiej jest rozebrać na poszczególne elementy, a potem podkładać je pod inne fragmenty tekstu. Są bowiem *Dziady*. *Widowisko* wyzwaniem dla edytora i czytelnika, dosłownie i w przenośni „modelem do składania”. Problem nie wyczerpuje się bowiem w ustaleniu kolejności fragmentów z rękopisu Mickiewicza⁷¹. Wydaje się, że poeta zrobił wszystko, aby zmusić czytelnika do uczestnictwa w zaprojektowanej przez siebie literackiej grze. Fragmenty zawierają aluzje do siebie nawzajem, do innych części *Dziadów*, do innych utworów (zarówno własnych – *Romantyczność*, *Konrad Wallenrod*, *Grażyna*⁷², jak i cudzych – *Valérie*), dzieł muzycznych (opera *Wolny strzelec* Webera) czy prostych piosenek ludowych (pieśni ukraińskie i białoruskie). Wszystko współistnieje tutaj na równych prawach. Ustalenie kolejności poszczególnych scen

hatera Polaków. A chociaż ta lektura przynosi oczywiście inne rezultaty, warto zwrócić uwagę, że selekcja głównych motywów jest bardzo podobna. Różnica leży w sposobie ekspozycji.

⁷¹ J. Kleiner: *Mickiewicz*. T. 1...; S. Pigoń: *O powstaniu i kompozycji fragmentu I części „Dziadów”*. W: S. Pigoń: *Zawsze o Nim: studia i odczyty o Mickiewiczu*. Kraków 1960, s. 44–55.

⁷² O części II *Dziadów* Przybylski pisze: „W zasadzie, gdyby nie doszło do zakłócenia ustalonego porządku, gromada opuściłaby kaplicę, wyszła gdzieś niedaleko poza wieś, obsiadła znany sobie pagórek, aby [...] pograć się w uspokajającej muzyce słów wajdeloty, który – nawiasem mówiąc – mógłby jej z powodzeniem wyrecytować zamieszczoną w tym samym drugim tomie *Poezjy – Grażynę*” (R. Przybylski: *Słowo i milczenie...*, s. 38).

nie może prowadzić do ich unieruchomienia w sztywnym szeregu. Tekst *Dziadów. Widowiska* tworzy swoje znaczenie dzięki nieustannemu ruchowi, dokonywanemu w procesie lektury. Jeśli taki układ części I *Dziadów* nie był przypadkiem, a wynikiem przemyślanego planu⁷³, nie jest wykluczone, że ów pomysł stanowi reminiscencję formalnych eksperymentów Sterne'a. Choć oczywiście tradycja ta nie jest tu źródłem jedynym. Na kształt utworu nie miały wpływ wywarły zapewne widowiska amorficzne (wystawiane w Wilnie), pozwalające „bezkolizyjnie łączyć wielkie wzory sztuk starożytnych z niskim nie-raz jarmarcznym poziomem sceny”⁷⁴. Podtytuł części I *Dziadów – Widowisko* jest przecież także wskazówką formalną. Nawiązuje do popularnych wieczorów teatralnych, w trakcie których prezentowane były różne utwory lub wręcz wybór scen zarówno tragicznych, jak i komicznych. Ślady takiego układu są wyraźnie widoczne zarówno w tej części, jak i w całym dramacie (jeśli traktować go będziemy jak jeden tekst, układ wzajemnie do siebie odsyłających scen).

Mickiewicz nie zdecydował się na publikację pierwszej części *Dziadów*, a jednak włączył ją w zaprojektowaną przez siebie grę, oznaczając przecież w rękopisie odpowiednim numerem. W ręce czytelników oddał natomiast części pozostałe, opatrując je przy tym charakterystycznymi mottami. Słowa Szekspira (z dramatu *Hamlet*) zwracają uwagę na zagadkowość świata, który nie wyczerpuje się w tym, co ogarnąć może swą myślą filozof. Myśl Jeana Paula Richtera poprzedzająca część IV przestrzega natomiast przed rozpamiętywaniem przeszłości, ucieczką we wspomnienia, autokontemplacją, które mogą prowadzić do głębokiego smutku, apatii i rozpacz. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że w ten szczególny sposób Mickiewicz nie tylko wskazał źródła inspiracji dla *Dziadów*, ale też streścił część I, której zabrakło w druku. Dzięki temu fragment ten, choć nie ogłoszony w tomie drugim *Poezji*, był jed-

⁷³ S. Pigoń: *O powstaniu i kompozycji...*, s. 44–45.

⁷⁴ J. Winiarski: *Dziady...*, s. 178.

nak obecny w *Dziadach* od samego początku i z woli autora włączony w numerologiczną grę. Sądę, że polski poeta szedł tutaj rzeczywiście śladem Sterne'a, pokazując iluzję kolejności w procesie tak złożonym, jak lektura tekstu literackiego. Autor *Tristrama* niejednokrotnie pouczał o tym czytelnika bezpośrednio, odsyłając go do różnych fragmentów tekstu, pokazując, jak zmieniają one swoje znaczenia. Mickiewicz, pozbawiając czytelnika pewności co do „właściwej” kolejności poszczególnych części swego dramatu, wymusza niejako takie odesłania. Problematyczne są tutaj nie tylko skromne cyferki, którymi opatrzone zostały tytuły poszczególnych części, ale liczne aluzje zawarte wewnątrz samych tekstów, które każą rozpoznać w każdej z części echa wszystkich innych – zarówno tych „chronologicznie” (w sensie edytorskim) wcześniejszych, jak i późniejszych.

Specyficzną kompozycję *Dziadów* i wyznaczony dzięki niej sposób lektury tego dzieła trudno uznać za przypadkową, ponieważ zbyt wiele tu podobieństw nie tylko do techniki Sternowskiej, ale także praktyki pisarskiej Jeana Paula Richtera. Eksperymenty angielskiego pisarza dzięki lekturze tego niemieckiego romantyka mogły uzyskać w oczach Mickiewicza dodatkowe uzasadnienie. Powieści Richtera były przykładem utworów, w których „tworzeniu towarzyszy autodemaskacja, iluzji – deziluzja, humorowi – powaga, przywoływanej tradycji – jej kwestionowanie”⁷⁵. Ironia jako zasada tworzenia, metatekstowa refleksja, stale obecna w tekście, zmuszająca do jego reinterpretacji, podważająca ostateczność i niewzruszoność każdego odczytania, jest wyraźnie zauważalna w całym cyklu *Dziadów*. I chociaż trudno o jednoznaczny wniosek, że była to ironia prawdziwie romantyczna, czyli zgodna z wszystkimi teoretycznymi założeniami Schlegla (sformułowanymi w „Lyceum” i „Athenaeum”), to jednak wyraźnych podobieństw Mickiewiczowskiej taktyce pisarskiej odmówić nie sposób. Najlepiej więc zastosować tutaj formułę, która poja-

⁷⁵ W. Szturc: *Ironia romantyczna...*, s. 87.

wiła się w odniesieniu do utworu Byrona: „*Don Juana* interpretują badacze w ramach koncepcji ironii romantycznej, jaka występowała we wcześniejszych sformułowaniach Fryderyka Schlegla, jakkolwiek jest on romantyczną modyfikacją rodzimej, posternowskiej tradycji”⁷⁶. *Dziady* byłyby zatem polską romantyczną modyfikacją ironicznego dziedzictwa Sterne’a. Ironia ta ma charakter wyraźnie erudycyjny, wyrasta bowiem z gruntownych przemyśleń o charakterze teoretyczno-literackim, które z kolei same były wynikiem uważnej lektury. I jest ona erudycyjna niejako podwójnie. Czerpie bowiem nie tylko z interpretacji literackich osiągnięć Sterne’a czy Jeana Paula. Jest też wynikiem umiejętnego wykorzystania elementów kompozycyjnych zapożyczonych z różnego rodzaju widowisk i wieczorów teatralnych. Prozatorska przedmowa do *Dziadów* zdradza bowiem nie tylko rozległą wiedzę Mickiewicza na temat tego niezwyklego obrzędu, jego pochodzenia, zasięgu i znaczenia. Ujawnia również świadomość rytualnego wymiaru opisywanego obyczaju. Wydaje się więc, że poeta świadomie wpisuje swój utwór w dwa porządki: literacki i rytualny. Dramat (bo taką formę wybiera dla swoich *Dziadów* Mickiewicz) wyrasta z połączenia tych dwóch sfer: demonstracyjnie manifestuje swoją literackość, odsyła do rozmaitych dzieł rodzimych i obcych, projektuje samą strategię czytania, z drugiej jednak strony nawiązuje do tradycji przedstawień teatralnych. Teatr zaś – zgodnie z ustaleniami większości badaczy zajmujących się początkami tego zjawiska w Grecji – u swych korzeni związany jest z rytuałem, obrzędem, a także sportem, muzyką, zabawą, grą⁷⁷. Również z perspektywy rytualnej kompozycja *Dziadów* wydaje się zagadkowa i jej rozszyfrowanie jest jednym z wyzwań dla interpretatorów. Dotychczasowe od-

⁷⁶ M. Żmigrodzka: *Etos ironii romantycznej – po polsku*. W: *Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu*. Red. A. Brodzka, M. Hopfinger, J. Lalewicz. Wrocław 1986, s. 532.

⁷⁷ Tło teoretyczne problemu zarysował w swojej książce L. Kolankiewicz (por. L. Kolankiewicz: „*Dziady*”. *Teatr święta zmarłych*. Warszawa–Gdańsk 1999, wnioski: s. 41).

czytania sugerują następujący układ: część II – stanowiąca adaptację folklorystycznego obrzędu zadusznego, tworzy wspólnotę, której zbiorowa energia ma zostać uwolniona w święcie zbiorowej pamięci; część IV – konstruuująca rytuał literacko-teatralny, w którym miejsce kulturowej wspólnoty zajmuje publiczność teatralna; wreszcie część III – kreśląca rytuał zbiorowej inicjacji, energia wspólnoty nakierowana jest tutaj na przemianę społeczeństwa, historii i świata⁷⁸.

* *

*

Śledząc strategię Mickiewiczowskich gier z materią literacką i potencjalnym odbiorcą, zmierzałam do ukazania refleksji teoretycznej, która je poprzedziła. Takie zabiegi, jak zabawa regułami gatunkowymi, gra wieloznaczności, zerwanie z chronologią, stają się czytelne przy założeniu, że poeta pragnie za ich pośrednictwem zdemaskować skomplikowaną strukturę dzieła literackiego oraz zasady rządzące jego tworzeniem i odbiorem. Intencja autora zmierza do pozbawienia czytelnika tej pewności siebie, z jaką mówi „wiem” po każdym przeczytanym zdaniu, traktując słowa z naiwną ufnością jako nośniki znaczeń, których stabilność i niezmiennność gwarantuje słownik. Zmuszając czytelnika do kolejnych lektur ujawniających nowe sensy, Mickiewicz przyznaje niejako rację Sterne’owi, który był wierny przekonaniu, że znaczenia powstają dopiero w procesie lektury. Ten brzmiący tak postnowocześnie sąd można zatem udokumentować fragmentami dzieł z XVIII i XIX wieku.

⁷⁸ Interpretację powyższą przytaczam za L. Kolankiewiczem: „*Dziady*”..., s. 243.

Zakończenie

Przedstawione w kolejnych rozdziałach tej pracy analizy miały służyć podkreśleniu specyficznego – erudycyjnego – charakteru twórczości Mickiewicza. Był to bowiem poeta, który, poczynawszy od swych pierwszych pisarskich prób, przywiązywał wielką wagę do wiedzy literackiej i językowej, ceniąc ją w procesie twórczym równie wysoko, co wrażliwość i intuicję, a nawet bezpośrednie poznanie. Lektura dzieł innych pisarzy stanowiła dla niego rodzaj „próby generalnej” dającej możliwość sprawdzenia teoretycznie trafnych rozwiązań, podsuwającej techniki i strategię, które później – aktywnie przekształcone i udoskonalone – znakomicie funkcjonowały w jego własnych utworach. Czasem wiedza zastąpić musiała osobisty kontakt z danym miejscem. Tak było na przykład ze Wschodem. Na wskroś orientalne *Sonety krymskie* są przecież w znacznie większym stopniu dziełem czytelnika niż podróżnika. Krym jest jedynie namiastką prawdziwego Wschodu, który dane było Mickiewiczowi zobaczyć dopiero przed śmiercią¹ (za późno, aby dać „poetyckie świadectwo”). Jeżeli krymska przygoda zaowocowała tak wspaniałym cyklem utwo-

¹ A. Zajączkowski: *Orient jako źródło inspiracji w literaturze romantycznej doby mickiewiczowskiej*. Warszawa 1955, s. 89.

rów, stało się to za sprawą ogromnej erudycji autora. Nie do końca zatem rację ma Wacław Borowy, kiedy pisze: „Dla poezji, naturalnie, erudycja ta nie ma zasadniczego znaczenia: świadczy tylko o obfitości motywów, objętych przez wyobraźnię poety i o złożoności jego pobudek pisarskich”². Erudycja – obejmująca znajomość literatury, gramatyki, etnografii, historii – jest bowiem nie tylko znakiem charakterystycznym poezji Mickiewicza, ale wręcz warunkiem umożliwiającym jej istnienie. I nie chodzi tutaj wyłącznie o bogactwo i różnorodność motywów, ale o nowy sposób mówienia, który, uwolniony od ciężaru schematycznych znaczeń, nie będzie jedynie „zabawką” dla krytyków literackich.

W tworzeniu dzieł oryginalnych i poszukiwaniu indywidualnych środków wyrazu Mickiewicz cały czas odwołuje się do tradycji, znajomości wzorów, wiedzy z różnych dziedzin. To z nich tworzy formę dla swojej wyobraźni, wrażliwości, intuicji. Nie jest w tym zresztą odosobniony. Podobne zdania na temat stosunku erudycji i sztuki pojawiają się u wielu wybitnych twórców romantycznych. O potrzebie podobnie pojmowanej erudycji, znaczeniu twórczo przekształcanych wzorów pisali także romantycy niemieccy: Novalis, August Wilhelm i Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel, Wilhelm Heinrich Wackenroder³.

Dla młodego Mickiewicza sposobem na zdobycie niezbędnego doświadczenia, pozwalającego znaleźć właściwe proporcje między regułami a natchnieniem, była oczywiście lektura. Wychowany w klasycznej szkole poeta wiedział równie dobrze co romantycy niemieccy, jak wiele zależy od wiedzy, równie wyraźnie uświadamiał też sobie fakt, że sama znajomość reguł niewiele jest warta. Naiwnością jest sądzić, że można two-

² W. Borowy: *O poezji Mickiewicza*. T. 1. Lublin 1958, s. 95–96.

³ Por. Novalis: *Henryk von Ofterdingen*, A.W. von Schlegel: *Wykłady o literaturze pięknej i sztuce*, K.W.F. von Schlegel: *Rozmowa o poezji*, W.H. Wackenroder: *Wynurzenia serdeczne rozmiłowanego w sztuce bractwa zakonnego*. W: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*. Wybrał i oprac. T. Namowicz. Wrocław 2000.

rzyć dzieła wielkie w oparciu o ignorancję, lekceważenie dla historii literatury, gramatyki czy estetyki. Złudzeniem jest jednak również wiara w możliwość stworzenia wybitnego dzieła sztuki, które będzie po prostu powieleniem sprawdzonego wzoru.

Jest więc Mickiewicz typem poety poszukującego, który interesujące dla siebie strategie, pomysły, wątki potrafi odnaleźć w najróżniejszych dziełach – zarówno dawnych, jak i współczesnych, wybitnych, ale też tych przeciętnych czy całkiem złych. Sam postulat gromadzenia wiedzy jest więc oświeceniowy, natomiast charakter procesu lektury wskazuje na przynależność do całkiem innej tradycji. Czytanie nie polega bowiem na wyodrębnianiu nadrzędnych reguł rządzących literaturą, ale na dostrzeganiu poszczególnych niezwyklej elementów (imię u Schillera) i strategii (ironia Sterne'a), które stają się kluczem do zrekonstruowania samej istoty procesu twórczego (a przynajmniej jego fragmentu). Ich wartość dla poznającego mierzona jest trafnością i pięknem własnego utworu, w którym zdobyta wiedza zostanie wykorzystana. Przekonanie o wartości użytkowej wszelkiej wiedzy, która może mieć znaczenie tylko wtedy, gdy pozwala na rozwiązanie jakiegoś literackiego problemu albo odświeża skostniały system języka poetyckiego, jest jedną z najbardziej charakterystycznych cech osobowości twórczej młodego Mickiewicza. Dowodów na to dostarcza już ożywiona działalność filomacka – przekłady, które pozwalały doskonalić warsztat i pogłębiać świadomość językową, czy recenzje cudzych utworów, które – choć miały bardziej teoretyczny charakter – nie były jednak wyłącznie abstrakcyjną oceną, ale praktycznym sprawdzianem własnej wiedzy i wrażliwości.

Pewne zdziwienie może budzić fakt, że Mickiewicz, czerpiąc czasem z utworów drugorzędnych, nadawał elementom „zapożyczonym” niejako nową wartość, oczyszczając je i doskonaląc, aby w jego własnych utworach prezentowały już pełnię swych możliwości. Czyni tak, na przykład, wykorzystując techniki podpatrzone u Thomasa Moore'a, który nie-

zależnie od niezaprzecznego uroku swoich poezji i popularności, jaką cieszył się za życia, nie należał przecież do najwybitniejszych twórców swojej epoki. A jednak to właśnie w jego tekstach najwyraźniej można uchwycić proces nasycania poezji pierwiastkami baśniowymi i orientalnymi, dlatego to ich lektura stała się dla Mickiewicza istotną wskazówką praktyczną. A dzieje się tak, ponieważ poeta nie poszukuje wzoru do naśladowania, a jedynie wiedzy i doświadczenia, które pozwolą mu zmierzyć się samodzielnie z problemami stawianymi przez praktykę pisarską. Z tego samego powodu, czytając arcydzieła współczesnych czy dawnych mistrzów, Mickiewicz nie ulegał pokusie wykorzystania w całości i w niezmienionej formie motywów i wątków opracowanych już przez wybitnych poprzedników⁴. Dostrzegał natomiast szczegóły, dzięki którym podziwiane przez niego teksty zyskały swój unikatowy charakter. Są to bowiem te właśnie elementy (jak labirynt u Tassa czy specyficzny rodzaj ironii w *Dywanie* Goethego), które mają charakter bardziej uniwersalny i przekształcone przez poetę mogą służyć wyrażaniu całkiem innych treści (dzieje się tak w *Grażynie* czy *Sonetach odeskich*).

Okres studiów uniwersyteckich, pracy w Kownie i przymusowego pobytu w Rosji – jako najwcześniejsze etapy twórczości Mickiewicza odegrały rolę decydującą w kształtowaniu się jego osobowości twórczej. Dlatego tak ważne wydaje się prześledzenie nawyków lekturowych i dynamicznego charakteru erudycji poety. Cechy te – szczególnie widoczne w latach młodości – dają o sobie znać również w kolejnych okresach, decydując w pewnym sensie także o kształcie jego późniejszych arcydzieł. Wskazanie równowagi pomiędzy erudycją a natchnieniem, wiedzą a wyobraźnią, nabiera też szczególnego znaczenia w kontekście wiecznie aktualnego sporu między romantycznością a klasycyzmem. Sporu, którego istotę podważył Mickiewicz już w swojej przedmowie do pierwszego

⁴ Pomijam tutaj wyraźne aluzje, które miały jednak również wywołać rodzaj intertekstualnej gry z pierwowzorem.

wydania *Poezji*, a którego zasadności zaprzeczył też swoją postawą wiernego wychowanka klasycznej szkoły i prekursora romantyzmu zarazem. Można więc odnieść do Mickiewicza jego własne słowa (komplementujące postawę Byrona): „żył tak, jak pisał”, postawą swoją i twórczością dowodząc, że wielka romantyczna rewolucja poetycka wychowała się na oświeceniowym kulcie wiedzy i poszanowaniu dla nauki. Jeśli spór ten nazywam ciągle aktualnym w czasach, gdy wkład romantyzmu w kształtowanie zbiorowej świadomości Polaków i oblicza literatury lat następnych nie bywa już kwestionowany, to dlatego tylko, że „zwycięstwo” romantyzmu nie wyeliminowało całkowicie myślenia kategoriami „szkiełka i oka” z jednej, a „czucia i wiary” z drugiej strony. Efekt swych poetyckich prób – uznanych przez potomnych za genialne – zawdzięcza Mickiewicz odrzuceniu myśli o zasadności takiego podziału.

Polska, wykreślona na przełomie XVIII i XIX stulecia z mapy Europy, nie rozwijała teorii estetycznych i nie posiadała krytyki literackiej. Uczestniczyła tylko pośrednio w przemianach kulturalnych, jakie się dokonywały w literaturze światowej. Nowe prądy przenikają powoli do piśmiennictwa. Najpierw do nieoficjalnych gatunków literackich, jak relacja z podróży czy szkic krajoznawczy. Potem przez przekłady obcych dzieł. W końcu zaczyna się twórczość oryginalna

– tak sytuację w Polsce w początkach romantyzmu charakteryzuje Wacław Kubacki⁵. Mickiewicz, którego młodzieńcza twórczość przypada na ten właśnie okres, jest jednym z twórców, którzy niedostatki w zakresie teorii estetycznych rekompensowali na rodzimym gruncie eksperymentami literackimi. Praktykę poetycką wraz z jej oryginalnymi rezultatami przedkładali nad teorie sformułowane. Trzeba sobie zatem zadać trud zrekonstruowania założeń poety, ale uczyniwszy to, nie sposób dłużej narzekać na braki refleksji teoretyczno-

⁵ W. Kubacki: *Z Mickiewiczem na Krymie*. Warszawa 1977, s. 63.

literackich w młodej literaturze romantycznej. Refleksja ta kształtuje się zaś pod wpływem pisarzy obcych – dzięki lekturze, przekładom, inspiracji. Erudycja Mickiewicza, umożliwiająca mu tworzenie własnej (weryfikowanej we wczesnej twórczości) teorii estetycznej, jest tym elementem, który zbliża wielkiego polskiego romantyka do europejskich źródeł, pozwalając jednocześnie w pełni rozwinąć się jego indywidualnemu stylowi.

Indeks osób

*A*bramowska Janina 181
Abusch Aleksander 62
Adamczyk Monika 35
Alpatow Michał W. 107, 109
Apel Jan August 209
Ast Friedrich 17
Austin John Langshaw 37

*B*achelard Gaston 48, 49, 87, 88
Bachtin Michaił 31, 104
Balbus Stanisław 31, 44
Baluch Jacek 39, 104
Banasiak Bogdan 34
Baranowski Bogdan 210
Barthes Roland 39, 40, 61
Baudelaire Charles 165
Bécu Salomea 130
Bentkowski Feliks 27
Białostocka Biruta Markuza 11
Bielik-Robson Agata 31
Bieńkowski Zbigniew 68
Bieroń Tomasz 45
Biolczew Bojan 172
Bittner Ireneusz 116

Bloom Harold 31
Błoński Jan 161, 208
Bobrowski Michał 97
Borowski Leon 11, 13, 19, 102
Borowy Waław 28, 102, 189, 190,
200, 203, 207, 219
Brodzka Alina 216
Brogowski Leszek 49, 87
Brzozowski Jacek 164
Budzyński Michał 46
Bukowski Ignacy 49, 100
Byron George Gordon 16, 18, 26,
28, 44, 73–81, 83, 85, 88, 92, 119,
146, 215, 222

*C*alderon de la Barca Pedro 26
Callois Roger 158, 161, 208
Chodźko Aleksander 97
Chreptowicz Adam 10
Ciechanowska Zofia 28
Cieśła-Korytowska Maria 74, 115,
200, 202
Cieślowski Jerzy 188
Collini Stefan 45

Culler Jonathan 31, 37
Cyceron 16
Cygal-Krupowa Zofia 96
Cysewski Kazimierz 91, 100, 160
Czaplejewicz Eugeniusz 153
Czeczot Jan 14, 19, 22–24, 102

*d*Arincourt Victor 17, 18
Dali Salvatore 165
Danecki Janusz 153
Danek Danuta 30, 197
Dante Alighieri 120
Dąbbska-Prokop Urszula 60
Delille Jacques 14
Dernałowicz Maria 10, 11, 14, 16,
102, 129
Derrida Jacques 32–36, 87, 88
Descombes Vincent 34
Dibelius Wilhelm 176
Dmochowski Franciszek Ksawery 27
Dmochowski Franciszek Salezy 161
Dobijanka Olga 48
Dobrzycki Stanisław 95
Dobrzyńska Teresa 126
Dokurno Zygmunt 13
Dopart Bogusław 30, 198
Dostojewski Fiodor 39
Dreves G. 17
Dziadek Adam 34

*E*berhard Johann August 17
Eco Umberto 45
Eliade Mircea 112
Eutropius 17
Ewing J.H. 154, 156
Ezop 187

*F*alkenhahn Viktor 28

Fedewicz Maria B. 38
Fiszman Samuel 26
Flaubert Gustaw 40
Florian Jan Piotr Claris de 13
Floryan Władysław 107
Fornelski Piotr 60, 72
Franus Ewa 52
Fülleborn Georg Gustaw 17

*G*ajgałajte Wita (Вита Гайгалайте)
158
Gerard Aleksander 17
Gezelle Guido 85, 86
Gille-Maisani Jean Charles 159
Gilliard Edmond 87
Głowiński Michał 31, 117
Gödel Kurt 35
Goethe Johann Wolfgang von 16,
26, 28, 83–85, 88, 168–170, 172,
173, 189, 221
Golański Filip Nereusz 27
Goliński Zbigniew 184
Gołębiewska Maria 39, 61
Górski Konrad 24, 51, 54, 62, 66,
107, 120, 182, 185, 186, 195
Grajewski Wojciech 31

*H*alls W.D. 115
Helvétius Claude Adrien 17
Heydel Magdalena 59
Hoffmansthal Hugo von 92
Homer 120
Hopfinger Maryla 216
Horacy 16, 187
Hrabec Stanisław 54, 120
Hunter Ian 115, 116

*J*anion Maria 110, 201, 210

Jankowski Ludwik 9
Janus Elżbieta 126
Jastrun Mieczysław 67
Jaworska Elżbieta 14, 102, 129
Jermak-Wołoszyn Beata 198
Jeżowski Józef 20, 21, 44, 61, 66,
72
Johnson Barbara 35
Juda Celina 172
Justinus 17

*K*adulska Irena 10
Kalinowska Maria 28, 56, 202, 212
Kallenbach Józef 195
Kartezjusz (Descartes René) 57
Katullus 187
Kent Charles 130
Kępiński Zdzisław 28
Kind Fryderyk 209
Kleiner Juliusz 11, 28, 72, 101,
102, 127, 131, 163, 186, 205,
206, 213
Klopstock Friedrich Gottlieb 16
Kochanowski Piotr 101, 104
Kolankiewicz Leszek 216, 217
Kolbuszewski Jacek 12
Konieczna-Twardzikowa Jadwiga
59
Kopczyńska Zdzisława 89, 99
Kostenicz Ksenia 10, 11, 16
Kościelski Władysław 84
Kowalewski Józef 97
Kozmian Stanisław 130, 131
Krajewska Wanda 28
Krajka Wiesław 154, 156
Krasicki Ignacy 20, 182, 184, 185
Krasiński Zygmunt 93–95
Kristeva Julia 31, 60
Kropiwek Urszula 59

Krukowska Halina 164
Krüdener Barbara Juliana von 16,
198
Krzeczkowski Henryk 39
Krzemień Wiktoria 88
Krzyżanowski Julian 25, 45, 204
Kubacki Wacław 131, 133, 153, 222
Kubiak Zygmunt 118
Kuhn Thomas 19
Kurecka Maria 107
Kurzowa Zofia 96
Kuryś Agnieszka 159

*L*a Fontaine Jean de 13, 188
Lalewicz Janusz 216
Land Stefania 28
Laun Franciszek 209
Lelewel Joachim 11, 93, 96
Lewańska Adrianna 40
Lewin Leopold 68
Libera Leszek 13
Lichański Stanisław 92
Linde Samuel Bogumił 66, 82
Lisowski Jerzy 161, 208
Lurker Manfred 68

*L*apiński Zdzisław 39

*M*aciejewski Jarosław 193, 195,
200, 201, 203
Maciejewski Marian 89, 133
Magritte René 165
Makowiecka Zofia 10, 11, 16
Makowski Stanisław 10, 158
Malczewski Antoni 104
Malewski Franciszek 44, 129
Man Paul de 38, 40, 82
Markiewicz Henryk 31, 176
Markowska Wanda 170

Markowski Michał Paweł 39, 61
 Maślanka Julian 187, 210
 Matkowski Zygmunt 28
 Matuszewski Krzysztof 34
 Mauss Marcel 115, 116
 Mayenowa Maria Renata 96
 Melanowicz Mikołaj 153
 Milska Anna 168
 Milton John 81
 Modzelewska Nina 31
 Montaigne Michel 17
 Moore Thomas 26, 129, 144, 146–
 148, 150–158, 162, 164–166, 220
 Morgan M. de 154
 Mroczkowski Przemysław 129,
 148, 165
 Mukařowský Jan 39
 Mulock D.M. 155
 Mytych Beata 122

*N*amowicz Tadeusz 219
 Nawarecki Aleksander 122
 Nead Lynda 52
 Nerval Gerard 77
 Nitsch Kazimierz 95
 Novalis (Georg Friedrich Philipp
 von Hardenberg) 55, 57, 86, 219
 Nycz Ryszard 31, 32

*O*dyniec Antoni Edward 22, 129–
 131, 137, 163
 Okopień-Sławińska Aleksandra
 181
 Olszański Tadeusz 156
 Opacka Anna 188, 189
 Opacki Ireneusz 48, 50, 53, 78, 92,
 133, 187, 189
 Osiński Ludwik 27

Owczarz Ewa 57
 Owidiusz 13

*P*aluchowski Andrzej 186
 Parandowski Jan 45
 Peirce Charles Sanders 37
 Piasecka Joanna 39
 Piasecka Maria 76, 77
 Picasso Pablo 121, 165
 Pico della Mirandola Giovanni 45
 Pigoń Stanisław 186, 195, 213
 Piroczkinas Arnoldas 11, 102, 125
 Piwińska Marta 17–19, 28, 175,
 176, 195, 209, 212
 Podhorski-Okołów Leonard 28, 44
 Pöhlitz Karl Heinrich Ludwig 17
 Potocki Stanisław 27
 Prokopiuk Jerzy 86
 Proust Marcel 40
 Przyboś Julian 6
 Przybylski Ryszard 58, 104, 193,
 194, 202, 212, 213
 Puszkina Aleksander 26

*R*dułtowski Konstanty 131
 Richter Jean Paul 70, 214–216
 Riffater Michael 31
 Rimbaud Arthur 57, 165
 Rosner Katarzyna 31
 Rousseau Jan Jakub 67, 82
 Ryteł Katarzyna 159

*S*aint-Martin Louis-Claude de 77
 Saloni Juliusz 191, 193, 195, 205
 Santarcangeli Paolo 49, 100, 106,
 112, 114, 118, 120, 121, 124
 Saussure Ferdynand de 34
 Sawicki Stefan 17

- Sawrymowicz Eugeniusz 45
 Schade K.B. 17, 20
 Schiller Friedrich 16, 18, 28, 44–46, 48, 49, 53–56, 61–72, 83, 88, 92, 146, 201, 205, 220
 Schlegel August Wilhelm 219
 Schlegel Friedrich 167, 215, 219
 Senancour Etienne P. 77
 Seneka 17
 Sękowski Józef 97, 150, 164
 Sinko Tadeusz 12, 28, 187
 Skubalanka Teresa 94
 Skwarczyńska Stefania 28, 44, 64, 66, 67, 71, 72, 209
 Sławiński Janusz 31, 39
 Słowacki Juliusz 45, 123, 130, 131, 187
 Smulski Jerzy 57
 Sokołowski Mikołaj 84
 Spitznagel Ludwik 97
 Stachowski Stanisław 96
 Stanisław Marek 158, 161, 162
 Starnawski Jerzy 131
 Staszic Stanisław 13
 Stefanowska Zofia 21, 71
 Sterne Lawrence 16, 175, 176, 178, 189–191, 194, 214–216, 220
 Strzyżewski Mirosław 12
 Sudolski Zbigniew 9, 10, 101, 130
 Sulzer Johann Georg 17
 Swinarski Artur Maria 58
 Szalewska Elżbieta 100
 Szargot Maciej 93
 Szekspir William 26, 43, 175, 214
 Szmydtowa Zofia 13, 15, 28, 129
 Szturc Włodzimierz 167, 215
 Szumski T. 17
 Szuster Marcin 31
 Szykowski Marian 28, 207
 Szymanis Eligiusz 10, 158, 191, 193
 Szymczak Mieczysław 45
 Szymonowicz Szymon 20
 Szyrocki Marian 48
 Śniadecka Ludwika 131
 Śniadecki Jan 11
 Środa Krzysztof 112
 Tasso Torquato 101–107, 110, 111, 113, 124, 221
 Tatarkiewicz Władysław 83
 Tate Allen 39
 Tolkien John Ronald Reuel 156
 Trembecki Stanisław 13
 Treugutt Stefan 160, 161
 Trypućko Józef 95
 Trzynadłowski Jacek 176
 Ujejski Józef 28, 195
 Urbańska-Mazurek Ewa 91
 Valéry Paul 87
 Voltaire (Francois Marie Arouet) 13, 18
 Wackenroder Wilhelm Heinrich 219
 Wantowska Maria 25, 204, 206
 Weber Karl Maria 97, 209, 213
 Weintraub Wiktor 77
 Welsch Wolfgang 48
 Wereszczakówna Maryla 124, 125, 150
 Wergiliusz 16
 Węgierski Tomasz Kajetan 16
 Whitman Walt 57
 Wiernikowski Jan 97

Wierzbicka Anna 126, 182
Williams Raymond 52
Winiarski Jerzy 198, 205, 207, 209,
214
Wirpsza Witold 107
Witkowska Alina 77
Witkowski Michał 186
Wojciechowski Konstanty 28
Wojciechowski Ryszard 25, 204
Wojnakowski Ryszard 68
Woźnowski Wacław 181, 186

Yeats William Butler 38

Zaborowski Tymon 22
Zajączkowski Ananiasz 97, 150,
218
Zan Tomasz 19, 125, 129
Zeidler-Janiszewska Anna 48
Zgorzelski Czesław 26, 63, 107,
132, 161, 186
Zielińska Marta 14, 84, 102, 129,
195
Zwierzyński Leszek 146, 149
Zmigrodzka Maria 28, 201, 216
Żuławski Jerzy 119
Żurowski Maciej 161, 208

Magdalena Bąk

Mickiewicz as an erudite person
(the Vilnius-Kowien and Russian period)

Summary

The work consists in grasping and describing the dynamic character of the erudition of Adam Mickiewicz, pointing the most important features typical for his way of gaining knowledge, as well as its later usage in literary practice. The analysis of relations between the selected works of the poet and the read and criticized texts of other authors is supposed to fulfill this target. An intertextual theory formulated on the basis of deconstruction was used in the work. It appears particularly interesting and effective for the realization of the above guidelines because it enables the reader to concentrate on the particular elements of the text [single words, sentences or metaphors], which played a major part in this case. The scope of the work was limited to pieces written in the Vilnius – Kowien and Russian period.

The following works were analyzed according to the intertextual theory: dramas: *Zbójcy* by Schiller and *Dziady* by Mickiewicz; translations of poems: *Licht und Warme* by Schiller, *Dream and Darkness* by Byron, *Jerozolima Wyzwolona* by Tass, and *Grażyna* by Mickiewicz; poems of the Moore series *Lalla Rookh* is juxtaposed with appropriate fragments of *Sonety Krymskie*, *Ballady i Romanse*, *Dziady (part IV)*, as well as fragments of *Grażyna* and *Konrad Wallenrod*. The last chapter entitled *Ironiczne tony w Mickiewiczowskiej partyturze (Ironie tones in the score of Mickiewicz)* is devoted to the determination of the sources of ironic strategies applied by Mickiewicz in his particular texts.

This method makes it possible to re-create the concept of the language, which was created by young Mickiewicz for the advantage of his early works, to grasp the phenomenon of origination of the open language, a becoming language, a transforming language, a language producing meanings in the process of reading, not limiting and falsifying the content with a dictionary definition. A Mickiewicz's theory of literature reveals beside the specific theory of a language. The analyses presented in the further chapters of the work, emphasizing the relations of individual texts written by Mickiewicz with texts of other authors, are to serve the extraction of a particular intertextual but also deeply erudite character of the outstanding representative of Polish Romanticism.

Магдалена Бонк

Мицкевич как эрудит (в виленско-ковенский и русский периоды)

Резюме

Цель настоящего исследования – уловить и описать динамический характер эрудиции Адама Мицкевича, указать самые существенные черты, типичные для него в поиске знаний, а также их использование в писательской практике. Достижению этой цели служит анализ связей между избранными произведениями поэта и текстами других авторов, которые читались им и подверглись критическим размышлениям. В работе используется интертекстуальная теория, сформулированная на почве деконструкции. Она представляется особенно интересной и эффективной для осуществления вышеупомянутых предположений, так как дает возможность прочесть самые маленькие отрывки текста (отдельные слова, предложения или метафоры), которые в данном случае часто играют существенную роль. В работе анализируются произведения поэта, написанные им в виленско-ковенский и русский периоды.

В очередных главах работы интертекстуальному обсуждению подвергаются: драмы *Разбойники* Шиллера и *Дзяды* (ч. IV) Мицкевича, переводы стихотворений: *Licht und Wärme* Шиллера, *Dream и Darkness* Байрона, *Освобожденный Иерусалим* Тасса, затем *Гражина* Мицкевича. Поэмы, составляющие цикл *Мура Лалла Рук (Lalla Rookh)* сопоставляются с соответствующими отрывками *Крымских сонетов*, *Баллад и романсов*, *Дзядов* (ч. IV), а также *Гражины* и *Конрада Валленрода*. В последней главе работы *Иронические тоны в партитуре Мицкевича* предпринимается попытка установить источники иронических стратегий, используемых Мицкевичем в отдельных произведениях.

Примененный метод позволяет прежде всего воспроизвести концепцию языка, которую для своих ранних произведений создал молодой Мицкевич, уловить феномен возникновения открытого языка, меняющегося, создающего значения лишь в процессе чтения, языка, который не ограничивает содержание словарной дефиницией.

Рядом с особенной теорией языка раскрывается и теория литературы Мицкевича. Представленные в очередных главах работы анализы, подчеркивающие связь отдельных произведений Мицкевича с произведениями других авторов, служат обнаружению особого интертекстуального и притом глубоко эрудического характера творчества знаменитого польского романтика.

Spis treści

Wstęp / 5

Lata nauki / 9

W tym szaleństwie jest metoda
(o inspiracji intertekstualnej) / 30

W stronę Derridy / 33

Intertekstualność – druga odsłona / 36

Trzeci wymiar intertekstualności / 39

A jednak metoda / 41

W poszukiwaniu nowego języka / 42

Kłopoty z nazwą / 43

Warsztat tłumacza / 59

Nowy styl / 83

Zamek, czyli być może tak, być może nie / 100

Znak labiryntu / 101

Mit labiryntu / 118

Gra w labirynt / 124

Lekcja poezji według Thomasa Moore'a / 129

Przestrzeń / 132

Światło / 137

Łzy / 145

Fantastyka / 152

Ironiczne tony w Mickiewiczowskiej partyturze / 167

Jak napisać sonet / 168

Jak napisać bajkę / 181

Jak przeczytać *Dziady* / 189

Zakończenie / 218

Indeks osób / 225

Summary / 231

Резюме / 232

Projekt okładki

Agnieszka Szymala

Redaktor

Weronika Nagengast

Redaktor techniczny

Małgorzata Pleśniał

Korektor

Irena Turczyn

Copyright © 2004 by

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336

ISBN 83-226-1404-7

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

www.wydawnictwo.us.edu.pl

e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Nakład: 250 + 50 egz. Ark. druk. 14,75. Ark.
wyd. 13,0. Przekazano do łamania w sierpniu 2004 r.
Podpisano do druku w grudniu 2004 r. Papier offset.
kl. III, 80 g

Cena 20 zł

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego

Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego

Druk i oprawa: Czerny Marian. Firma Prywatna „GREG”

Zakład Poligraficzny, ul. Poezji 16, 44-109 Gliwice



*Już tytuł tej rozprawy wabi bogoburczą, jeśli nie wręcz blasfemiczną nowością. Mickiewicz i erudycja? Tak na-
wykliśmy do traktowania Mickiewicza jako wzniosłego
poety i natchnionego wieszczą, który z „Panem gada”,
że już samo zestawienie jego nazwiska z czymś, co mo-
że charakteryzować każdego jako tako wykształconego
a pracowitego znawcę jakiejś dziedziny wiedzy – brzmi
wyzwijająco. Trzeba dopiero momentu refleksyjnego
opamiętania, by sobie uświadomić, że wśród nieustan-
nego deklinowania „czucia i wiary” zapominało się, że
ten znakomity absolwent bardzo dobrego uniwersytetu
nie tylko „miał serce i patrzył w serce”, ale także po-
siadł wiele „książkowej nauki”, a swoje natchnione
wiersze umiał kontrolować „mędrca szkiełkiem i okiem”.*

Z recenzji wydawniczej Profesora Józefa Bachórza

* * *

Opinie wszystkich recenzentów pracy: Profesora Józefa Bachórza, Profesora Andrzeja Fabianowskiego i Profesora Aleksandra Nawareckiego, przyczyniły się do uho-
norowania jej przez JM Rektora Uniwersytetu Śląskiego
w roku 2004 nagrodą naukową dla wyróżniającej się
pracy doktorskiej.